俄罗斯优秀作家随笔丛书

明天

叶·伊·扎米亚京◎著
闫洪波◎译

東方出版社

责任编辑:孙　涵
装帧设计:李颖明

图书在版编目(CIP)数据

明天:扎米亚京文学随笔/(俄)叶·伊·扎米亚京著　闫洪波译
-北京:东方出版社,2000 10
俄罗斯优秀作家随笔丛书
ISBN 7-5060-1361-4

Ⅰ.明…
Ⅱ.①扎…　②闫…
Ⅲ.随笔-作品集-俄罗斯-现代
Ⅳ.I512.65

明　天
MINGTIAN

(俄)叶·伊·扎米亚京　著
闫洪波　译

东方出版社　出版发行
(100706　北京朝阳门内大街166号)

新华出版社印刷厂印刷　新华书店经销

2000年1月第1版　2000年1月北京第1次印刷
开本:850毫米×1092毫米　1/32　印张:9.5
字数:200千字　印数:1-4,000册

ISBN 7-5060-1361-4/Z·143　定价:16.30元

译者前言

在俄罗斯优秀的文学遗产中，被誉为白银时代“语言艺术大师”的扎米亚京尤其令人瞩目。作为那个时代重要的作家，扎米亚京不仅小说出色，他那集讽刺、象征、幻想、现实为一体的“综合性散文”也很值得我们关注和研究。这不仅由于他的创作对十月革命后的俄国文学产生过重大影响，而且他的政治思想和艺术观点颇为复杂，其独特的个性和创作特色使之成为当时乃至现今都颇具争议的人物。其小说代表作已译成汉语与我国读者见面了，这里，我们选译了扎米亚京的一些散文、回忆录、短评、讲义等(均译自《叶·扎米亚京文集》，慕尼黑，1988年)，希望能帮助广大读者获得更宽阔的视野和多种不同的视角，更全面地认识、了解那个时期的文学生活及其代表人物。

叶甫盖尼·伊凡诺维奇·扎米亚京(Евгений Иванович Замятин，1884～1937年)出生于俄国中部城市列别姜。扎米亚京在其自传性随笔中写道：“列别姜以其赌徒、吉普赛人的贩马市场，以及最生动有力的俄语而名闻遐迩。托尔斯泰和

屠格涅夫都描写过它。"他父亲是个牧师,母亲是位颇有才华的钢琴家。故乡的风土人情和最有活力的民间语言对扎米亚京产生了潜移默化的影响。他自幼敏感多思,惟一的伙伴就是书,果戈理、陀思妥耶夫斯基等古典名家的作品陪伴他度过了少年时代;稍大一些,他接触了西欧幻想、讽刺、幽默大师的巨著。这一切对他未来的文学创作产生了深远的影响。

1902年中学毕业后扎米亚京考入彼得堡工业学院造船系。他曾乘船实习,足迹遍及全国。20世纪初正值俄国革命运动风起云涌的时代,扎米亚京热情地卷入了革命激流,参加了布尔什维克党。1908年工业学院毕业后,他留校任教。就在这一年,扎米亚京在《教育》杂志上发表了第一部作品《一人》。以后几年他因工作关系奔波于各地,忙于撰写船舶专业论文,其间仍坚持文学创作。他自认为其真正的写作生涯始于1911年,这一年他写的《外省小城》在《箴言》杂志上问世后,引起了评论界的注意。高尔基认为这是作家最好的作品。与此同时,扎米亚京也"跻身于语言大师和艺术家的行列"①。由于积极参加革命活动,他坐过两次牢,三度被流放,还有一次因中篇小说《遥远的地方》被审判。这些经历使扎米亚京养成了一种叛逆的性格,对一切束缚个人、妨碍个性发展的事物深恶痛绝;这也是他创作中的一个重要主题。1916年到英国参加建造破冰船期间,他写出了一部讽刺英国人思想僵化、保守的中篇小说《岛民》和一部揭露英国绅士虚伪面孔的中篇小

---

① 沃隆斯基:《文学评论文集》,第85页,莫斯科,1963年。

说《捕人者》,后来创作的长篇小说《我们》(这部小说完成于1921年,当时在国内未能发表,1924年以后先后在国外用多种文字发表,《我们》直到1988年才在苏联国内面世。)在许多方面正是这一主题的继续和发展。他把这种集象征、幻想、现实于一身的手法称为“新现实主义”。扎米亚京在英国期间,从报纸上获悉了俄国革命爆发的消息,归心似箭。回国后,扎米亚京感到很不适应,觉得到处一片混乱。他在《目的》一文中写道:“目前我们的文学建立在仇恨——阶级仇恨之上,建立在阶级仇恨那种复杂的合成物及其代用品上面。”他还撰文批评新政权的种种政策措施,而且措辞尖刻。这也是西方评论家称他是“异教徒”、“持不同政见者”的原因所在。作为一名小说家,扎米亚京发表了不少中、短篇小说,如《龙》、《洞穴》、《托儿所》、《暴徒》、《俄罗斯》等等,同时在戏剧创作方面,也出版了多部剧本,且风格独特。《我们》是扎米亚京“新现实主义”的顶峰之作,它不同于通俗的科学幻想小说,在扎米亚京那荒诞、怪异、大胆的奇思异想中,往往隐伏着作者深邃的思想和超前意识,加之丰富的艺术手段的成功运用,使得这部作品超越了时代,成为一部启事录式的鸿儒大作。当时正是这部作品引起苏联文艺界,尤其是“拉普”方面的强烈反应,扎米亚京受到了严厉批判。至20年代末他已无法继续在国内生活和写作,遂写信给斯大林,请求允许他出国。1931年在高尔基的帮助下他的申请得到批准,便携妻子一道离开了苏联。但是,由于贫困和多年来的神经紧张,他的健康受到了损害而迅速恶化,1937年3月,扎米亚京病逝于巴黎。

扎米亚京在20年代产生的主要影响是在写作技巧上培养了一代新人。他是一位讽刺作家和那种接近于欧洲表现主义的新现实主义的领袖，讽刺、幽默、荒诞是作者艺术特色之一，用作者的话来讲，这是一种深层次的综合。"哥伦布"是扎米亚京中篇小说的标题，也是该小说主人公的名字。哥伦布是大家所熟知的航海家、美洲大陆发现者，主人公以此为名就给读者留下幽默、怪诞之感。主人公哥伦布禀性固执、内向，从小养成了一种叛逆的性格，做任何事情非要寻真求实。扎米亚京这部作品从某种意义上说再现了作者本人的性格特点，可在当时的环境下，人们认为真实是"虚无缥缈的"(《哥伦布》中主要人物之一沃洛佳之语)，"不足挂齿的"(《哥伦布》中主要人物之一瓦辛语)东西。他之所以受到苏联报刊机构的批判，大概是由于当需要作家去唱赞美诗时，他却在那里冷嘲热讽。写给斯大林的信反映出作者的正直、勇敢和尊严。扎米亚京写道："我知道，我有一个使人感到非常不愉快的习惯，我不会在特定的场合说似乎对自己最为有利的话。但是，我相信我说的的确是实话。此外，我从不隐瞒我对文学上的卑躬屈膝、巴结奉承、粉饰太平的看法。我认为，我始终认为，这种状况既凌辱了作家，同样也有损于革命……""我知道，在国外生活并不轻松，因为在那儿我不会与反动阵营为伍，我的过去可充分说明这一点。"扎米亚京不能接受专制主义和虚伪，他创作的历史剧《圣多米尼克的烈火》(1922年)塑造了西班牙宗教法庭来讽刺强权专制；同时，扎米亚京亦撰写大量的文章揭露他称之为虚假的艺术，这种艺术被那些活跃而狡黠的

人们控制着，他们知道在什么时候讴歌沙皇，什么时候歌颂锤子和镰刀。他因此被党报点名为危险的颠覆分子，然而他却因之而远近闻名。扎米亚京成了彼得堡文学界的领导人物。他创办了许多种期刊，他举办讲座，召集会议，还在“艺术之家”为“谢拉皮翁兄弟”文学团体讲授写作技巧。扎米亚京在长期的文学创作中形成了独特的风格特征，他的艺术创作方法和风格对当时的一些文学团体和年轻的作家产生了很大的影响。

众所周知，文学作品是语言的艺术。作品艺术分析与语言分析的融合，可揭示文学区别于其他艺术的特质。我们在此书的翻译过程中，常常被作者独特的语言所吸引。俄语中“散文”(проза)一词泛指非诗体的所有文学体裁。扎米亚京散文的地域跨度极其广阔，这与他的生活经历和思想发展不无关系，其各个时期的作品在选用生活素材方面有很大的差别：他早期的中短篇小说《外省小城》、《遥远的地方》介绍读者认识俄国的外省世界，在这些作品中再现出俄国边远地区的社会风貌，充满外省的生活细节；中篇小说《岛民》、《猎人者》又将场景移至英国；而1919—1920年期间的短篇小说写的是发生在彼得堡的故事；长篇小说《我们》的情节是在一个虚拟的、没有一定地理坐标的国度展开的。从思想上看，扎米亚京对革命的看法有很大的转变，他把1905—1906年的革命看作是“年轻、自由、热情的情人”；1917年的革命在其短篇小说《龙》、《洞穴》及当时发表的一些政论文章中则显露出残酷的一面，扎米亚京这一时期的作品充满了对人，对俄国和革命的

担心；1920 年创作的长篇小说《我们》则可以说是对世界命运担忧的结果。

在艺术上，扎米亚京“综合性散文”表现出一些显著特色。

首先，作者善于运用民间语言。扎米亚京在谈及语言时曾写道：“人民是语言的源泉和创造者。……富有表现力的语言不可能在大城市听到，而要到外省——古老罗斯土生土长的人民中间去挖掘。”（见《论语言》）扎米亚京正是从全民语这一源泉中汲取了丰富的营养，充实了自己文学语言的表达手段，使大量生动的口语、俗语进入现实主义叙述中。叙述者的语气与人物语言相适应，并积极地融入叙述的语境——县城或农村的词汇习惯中，这样就使作者获得了一种来自于人民的视角。“偏远的俄罗斯”这一题材深深吸引着扎米亚京，而且贯穿其创作的始终，这实际上是他多年生活经历的沉淀。短篇小说《安全的地方》讲述外省的一位妇女波帕利诺娃到扎顿斯克去朝圣，随身带的钱被全部偷走。通过她与法官的对话，小说将丢钱这一过程展现了出来。作者把自己融入这个阶层，透过这类人典型的语言，把波帕利诺娃这一人物形象刻画得可怜又可气。在这部短篇小说中，作者真实地向我们展示了革命前古老的俄国外省生活，那里的落后、愚昧，由此将俄罗斯现实的弊端暴露无遗。

其次，作者的叙述简洁凝练。语言的异常简洁反映了扎米亚京创作风格的成熟。俄国文学中句法的繁简有一个十分鲜明的比较。契诃夫和列夫·托尔斯泰各具特色却都主张简洁洗练。托翁曾说过：“平易——这是我最希望获得的一个特

征。"扎米亚京继承了俄国文学这一优良传统，力求语句简洁明快，并由此迈出了成功的第一步。

第三，他善于使用方言，务使语言表现真实，即使不合语法规范。

此外，我们还可举出一些用词的特点，如中篇小说《外省小城》的标题中，作家使用了名词化的形容词"Уездное"（县城的）。"Уездное"一词作为一个含义抽象的概念已经没有具体的地理内涵，而指的是生活的特殊类型。县城是一个封闭的空间，所代表的是俄罗斯外省黑暗和不开化的王国。然而对作家来讲，这里蕴藏着富于表现力的人民语言的源泉，为作家丰富自己的语言提供了物质基础。同时，对于扎米亚京来说，这里人们居住的局限性和精神的闭塞，恰恰构成愚昧守旧、缺乏人性的社会心理基础。小说的标题看似点出事件的地点，其实是别有深意。《遥远的地方》和《岛民》也是扎米亚京创造普遍的封闭世界的模式。

此外，用词不囿于本义，常取引申义，组合新颖的词语搭配，以赋予词语平时没有的褒贬情态，达到语义变化和创新的生动效果。时常省略掉动词，形成一种现在时的感受，使这些特殊动词形式具有非同一般的生动性。形容词与名词连用，大量使用形容词指小和指大形式，增强了句子的形象性和感染力。这些都是扎米亚京的行文特点。在扎米亚京作品的对话中还经常可以见到俗语、俚语甚至骂人话，用以突出人物性格特征。作品中随处可见的特点，是人物话语以口语体为主，句子常不完整，经常出现省略。这些特征也可见于作者的话

语。扎米亚京用省略号切断句子,没有说完的话是什么,便成为悬念。显然,作者或者通过话语这一手段来揭示主人公性格,或者在不露声色的语句中埋下潜台词,通过未言词语引发读者联想,作者不作解释,而是寄希望于读者自己的感悟。

我们通过对其散文作品的语言剖析可以见到,扎米亚京不同时期的作品在修辞上各具特色。早期的短篇小说叙述语调平缓,运用从人民生活底层挖掘出来的鲜明而富有表现力的口语,让人联想到列斯科夫的故事体;其后来创作中刻意追求荒诞,描写县城琐事的笔调又可上溯到果戈理和谢德林的传统。20年代的散文却使用具有强烈动感、断续、跳跃的句子,越来越趋向于幻想和怪异,从而接近了俄罗斯现代作家,如别雷,布尔加科夫等,同时也接近了欧洲文学传统,如斯威夫特、法朗士、威尔斯的散文作品。

应该指出的是,扎米亚京丰富的社会经历对其作品语言的影响颇深。大学毕业后,工作实习期间他得以周游各地,因此,对风土人情的描写显得得心应手。其作品中多自然科学的描写、比喻,也是他的专长。他去过许多国家,在他的作品中常夹杂着英语、法语、德语、意大利语等外来词语。他偏爱专业词语,用专业语言阐释社会现象,如多次使用"энтропия"("熵")一词,这个从物理学中借用来的术语,指在所有形式的能量转化为热能过程中和在自然界所有物体之间平均分配热能过程中能量的消耗和贬值。精神之熵——这正是扎米亚京早期作品中描绘的世界所陷入的那种状态。扎米亚京是把革命视为一种伟大的异端——能够战胜普遍存在的熵,将世界

从封闭状态中解救出来，为自由的人的精神开辟道路。长篇小说《我们》中所描写的社会达到了物质上的完善，却停滞不前，陷入精神和社会之熵的状态。尽管其作品各不相同，他创造的封闭的艺术空间却始终未变，这个空间对作家来说，就是他所处时代的世界。在这个世界中，人的地位取决于他是否有能力战胜封闭，战胜自身兽性的、鄙俗的东西，冲向自由精神的广阔空间。

由于时间仓促，加之本人知识、理论修养和俄语水平有限，译文可能存在错误和不妥之处，恳请专家、同行和广大读者指正。

本书中《马·高尔基》、《亚历山大·勃洛克》两篇文章分别由刘喜民和王绪繁先生翻译，谨此说明，同时深表谢意。

闫洪波

1999年10月

自　　传

在地图的正中央有一小圆点，这就是托尔斯泰和屠格涅夫笔下所描写的列别姜，我就出生在那里（1884 年）。我的母亲是位出色的音乐家，因此，我是伴着钢琴那美妙旋律长大的。四岁左右我已会阅读，童年时期几乎没有小伙伴，我的伙伴就是书。至今，陀思妥耶夫斯基笔下的涅托奇卡·涅兹瓦诺娃，屠格涅夫的《初恋》阅后的震撼仍然记忆犹新。这是成人的书，对于当时的我似乎有些高不可攀，而果戈理的作品曾是我亲密的朋友。

我中学毕业于沃龙涅日（1902 年），获得了一枚奖章，这枚奖章很快在彼得堡的当铺找到了归宿。中学毕业后，考入彼得堡工业学院造船系。冬季在彼得堡学习，夏季到工厂实习和航海。这几年是我旅行的黄金时期：从敖德萨到亚历山德里亚（君士坦丁堡、士麦那、萨洛尼卡、贝鲁特、雅法、耶路撒冷、萨伊得港）。在敖德萨正赶上“波将金”号战舰起义，在斯维亚堡爆发士兵起义期间，到过赫尔辛福斯。

而今，这一切似过眼烟云：涅瓦街上的游行、哥萨克、大学生社团和工人团体、爱情、彼得堡大学和其他各院校的大型集会。我曾经是一名布尔什维克，在维堡区开展工作，有一时

期，我的住所成了印刷厂。在学生会里同立宪民主分子斗争，当然了，结局就是被关在什帕列尔纳亚街的单人监牢里。

1908年工业学院毕业后，我留校在造船系教研室任教。就在这一年，我创作了自己第一部短篇小说并在《教育》杂志上发表。接下来的三年中，我埋头于工程技术，在专业技术刊物上发表了多篇文章。真正的写作生涯始于1911年（《外省小城》在《箴言》期刊上问世）。

1916年初，我远赴英国参加俄国破冰船的建造工作，其中最大的破冰船之一"列宁"号（即原先的"亚历山大·涅夫斯基"号）就是本人的杰作。

当英国报刊上开始出现黑体字标题"Abdication of Tzar!"①，"Revolution in Russia!"② 时，英伦让我无法忍受了，便于1917年9月返回俄国。在此放弃了专业技术，如今我仅从事文学和工学院的教学工作。

至今，我只不过坐了两次牢：一次在1905至1906年；另一次于1922年。两次均在什帕列尔纳亚街的监牢里，而且凑巧的是，两次都在一个号里。三度被流放：分别于1906年、1911年和1922年。还受过一次审判：因中篇小说《遥远的地方》在彼得堡区法院受过审。

1924年

---

① 英语，意为"沙皇弃位"。

② 英语，意为"俄国的革命"。

目　录

大学生之子

“爸爸，我长大后要当个马车夫……我会有很多很多的马……”

“你尽说些蠢话，亲爱的……”

“什么蠢话？你会满意的，爸爸，等你死的时候，我亲自拉你去墓地！”

1914 年

澳大利亚人

一个明媚的春日(伦敦)皮克迪里沿河街。在阳光的照射下,河水像刚开启的香槟酒:满是气泡的河水奔涌着,拍击着河岸。人们也都轻装薄履,太阳光给人们抹上了一层金黄色,他们解开了大衣敞着怀儿,咧着嘴儿。人们匆匆赶往公园,花园的草坪上、长椅上,到处成双结对,挽着手,脉脉含情地相视,流露着心灵深处的碰撞。

远处走过来一位军官——是位澳大利亚人,远远望去,他比别人高出一头,戴着澳式宽檐帽,方正的脸膛泛着古铜色的光泽。澳大利亚人都是那么的漂亮。军官缓慢、高傲地走着,好像故意做出一种傲岸不群的样子。人们从远处对他注目而视。

他慢慢地走近了,突然欢笑着的人群像受到了惊吓,顿时悄然无声,闪到两旁。澳大利亚人就像走在走廊上,他面朝太阳昂首挺胸地走着,双臂向前伸着,从容地用棍敲点着地面——刚毅的面庞竟没有双眼。

我也跟大家一样静静地紧贴着这无形走廊的墙,顿然悟出什么是胜利;倘若有一位没有双眼的澳大利亚人,谁还会有胜利后的欢笑?只要他也能来到公园,和别人一样也挽着手,

望着、望着、望着某人的双眸,其他什么都不需要了。

1918年

安全的地方[1]

（去扎顿斯克朝圣）

一位高级僧正[2] 被请去喝雏鸡汤，这一普通的汤——竟是寡妇波帕利诺娃。她穿着一身黑连衣裙，举止得体，头上系了一块三角巾，压住了眉毛，像个修女。她抬眼望着法官，像看着永恒的救世主。她的凝脂般的双臂，腕部有些褶皱，而那隐于黑色开司米裙子里的……是那么富有弹性；她的声音……噢，法官大人，您可千万别听！

寡妇波帕利诺娃在火车上被偷走了 7 千万卢布。这 7 千万卢布曾藏在裙子里面一个最安全的地方，谁会想到钱会藏在……

---

① 叶·扎米亚京于 1919 年 9 月在给乌索娃（未婚妻）的一封信中写道："从星期五起，就强迫自己坐在写字台旁：真要命，怎么也写不下去。两天时间勉强写了 100 行的短篇小说（《安全的地方》），不值一提的东西。"该短篇与 1924 年发表的短篇《去扎顿斯克朝圣》的内容别无二致，题目的更改，不知是出于作者本人的想法，还是《艺术生活》杂志编辑部的意见，这篇小说于 1924 年 1 月 1 日发表在上述杂志的第一期上。

② 高级僧正，东正教最高级神职人员（主教、大主教、总主教）的总称。

“女公民，请您说确切些，到底藏在什么安全的地方，啊！是在长袜里面？还是衬裙里？说呀。”

“要是放在长袜里那就好了，否则，我的老天爷呀，钱就藏在，就在……僧侣也不管管，如今这车上什么人都有，随便什么人都让上车。无论说啥，我想，没有一条狗能把钱找回来。啊，准是那个轻佻的红毛干的，一定是他偷的，哎哟！”

“请您，波帕利诺娃公民，请按顺序慢慢道来。这是在什么时候发生的？”

“就在尼古拉节[①] 的前一天，还能是哪天。尼古拉节那天是我的伊凡·斯捷潘诺维奇到天国一周年的祭日。咱这儿传闻，扎顿斯克的鲁欣又开了个铺子，还是照旧折腾些东西，我想是种子什么的，打算去趟扎顿斯克，我说，正好祭祀一下伊凡·斯捷潘诺维奇，再到鲁欣的店里选点儿什么。于是我花两万卢布雇了一个齉着鼻子讲话的家伙尼古拉，他正在我们村收购羽毛。我们提早就到了车站，开车前在那儿等了一小时。期间便去谢尔盖·马列夫的小吃部一趟，我说，‘拿点儿开水来’，然后掏出了茶、糖、油炸饼加酸奶油。我一边吃着油炸饼，一边流泪：我的伊凡·斯捷潘内奇[②] 最喜欢吃这油炸饼了，记得，有时还没等炸好，他就吃光了，然后肚子疼得直打滚。”

“不知这棕红毛儿从哪儿冒出来的，就是这个红毛子……

---

① 尼古拉节，东正教节日，在每年的 12 月 19 日。

② 斯捷潘内奇是斯捷潘诺维奇在口语中的简化形式。

法官大人,您可要命令他别再得意忘形了！那棕红毛儿在小吃部那儿,用叉子指着我,朝谢尔盖·马列夫挤眉弄眼。当然,我想,这些与我无关。而他,忽然,从小卖部那边向我嚷道:'喂,太太,我和您同路。''您,年轻人,从哪儿知道的?''噢,听说的,我到扎顿斯克去朝圣。''我也是。'

我当时想,是主的侍者尼古拉派来了旅伴。而他,这只红毛狗,对我甜言蜜语,简直像在奉承,百般讨好,还一个劲儿地表白:'我是个孤儿。我弄到块地,是银行家捐的,值四千万卢布,为了还愿。您怎么了,您刚才吃东西时眼泪汪汪的……'我一时糊涂,以为这个下流坯诚心诚意;我给他喝茶,还是加了牛奶的,还给他油炸饼吃。我坐在那儿出神地听他东拉西扯,竟不知不觉一个小时过去了。打铃了,这是告诉大家该上火车了。

我赶紧跳起来,'快,快',而他抓起我的包儿,像只蜈蚣一样钻进了人群,我呜噜呜噜说不出话来,就大声惊叫起来;又打了一遍铃,我在车厢里用劲地跑。终于,在火车最后一节车厢,我看到他坐在一张长凳上,手里拿着我的包。'哎,上帝啊?谢天谢地,我还以为我们走散了,我都打算跳下去找您了。'我是跑得头晕眼花,腿脚发软,站不起来了,一点儿劲儿都没了,真是累哟,哎嘿,哎嘿……我睁大了眼睛,这可恶的快腿家伙,他竟还把我的包打开了,把卧具铺上,躺下了。'太太,看来,您也累坏了,快坐下来吧。'坐什么呀,整节车厢就我们俩,空位子不用说有多少。

他从座位上弹了起来,放下窗帘,挨着我坐下。节日前夜

的灯光——就是长明灯显得那么的柔和，车厢有节奏地晃动着。我有些迷迷糊糊，他靠过来，开始侃起来，而手却伸进了我的裙子里。'干什么你！干什么呀你！我说，年轻人，我可是个正派女人，况且列车员随时都会过来。''列车员，我想，一定从火车另一头开始，他们到我们这儿，且得个把小时。'而他，对不起，又伸进了我的裙子里。我像个傻瓜，躺在那儿，茫然不知所措，他就顺着长袜向上摸去，就在那儿，就是说，他摸到了我那七千万呀！钱包在这种手帕里，就这样给偷走了……"

"等一等，等一等，您曾说，您记得您没睡着？那您怎么能让他把手伸进裙子里？"

"上帝啊！我的老天爷，怎么能让他……我怎么会知道啊？我哪儿想到，他没安好心。"

1918年9月6—8日

哥 伦 布

1

哥伦布一家在梁赞省有一块地，约有100～150俄亩[①]，过得还算富裕。他们一直在给儿子找一位英语老师，但不要从英国来的，而是要一个从美利坚本土北部来的英国人，否则绝对不要：没看到他们的姓氏与众不同吗！虽说不是赫里斯托福尔，可他们的儿子伊万·伊万诺维奇[②]，啊，还是，你们也知道，不是什么人都可以……

"我们梁赞省糟糕透了，要啥没啥，"哥伦布父亲抱怨说，"我在给我的伊万找老师，想找个美国人。费了快两年的劲了，就是找不到……"

于是，他们暂且把伊万·伊万内奇[③]托付给诵经员[④]叶夫多基莫教管。当然，这是临时的。

---

① 1俄亩等于1.09公顷。

② 哥伦布的名和父称。

③ 伊万内奇是伊万诺维奇在口语中的简化形式。

④ 诵经员是俄罗斯东正教会中的低级神职人员，1868年前属僧侣阶层，后来称为诵经士。

诵经员叶夫多基莫一直到老都喜欢养蜂。当他对伊万·伊万内奇讲述蜜蜂、讲述它们极具智慧的生活方式时,小家伙听得蛮认真。可是叶夫多基莫刚一提到习字或者听写,伊万·伊万内奇立刻溜之大吉。叶夫多基莫随后便追。当然追上了,还能跑哪儿去……于是叶夫多基莫把他关在草棚里或者草棚外的哪个角落,但他又从那儿跑掉了。最后伊万还是给抓住了,被带到他父亲那里:"你个小东西,换着法的淘气,不务正业,应当严加管教。"而伊万·伊万内奇站在父亲面前,两腿叉成X形,显得很倔强:真想让他把脚并上。只见他低着头,脑门上粗硬的头发打着卷向左、右分去,就像小牛犊一样。真想轻轻摸摸,看发卷下面是否长出小硬犄角。父亲瞧着窗外漫不经心地说:"唉,怎么回事啊,这对你是临时的吗!等我们从美国找到个英国人,那时就可以……你呀,老弟,要记住一点,你的姓是与众不同的,先将就着点儿吧……"

就这样过了大约三年,老哥伦布却倒下了。他试图自己发明一台脱谷机,炸裂了的脱谷机的碎片射中了他的身体,他就这么死了,也没来得及给儿子找到一个美国人。

欠了很多债,哥伦布一家把那块地卖了,为了生存母亲去了姨家。伊万·伊万内奇去往何处呢?伊万·伊万内奇只好入了士官学校。

在士官学校走廊里,伊万·伊万内奇劈开腿站在一桶开水旁,他已站了两天了:此刻远离了故乡田园的他一脸愁容,他伸长了脖子,四下张望着。

周围像开了锅一样,士官生们有的搂肩抱脖在走廊里闲

遛,有的在门外墙角那儿向新生勒索小馅饼,还有一帮捣蛋鬼正瞄着上校的咪咪。“小咪咪,小咪咪,你真可爱,真白呀,啊?”大家谄媚地望着上校,而哥伦布只能从角落里,远远地望着他们。

“唉,把咪咪涂上颜色,然后大家……溜之大吉。”

故乡的田园太遥远了。

午饭后咪咪发起疯来:鼻子发出呼哧呼哧的声音,刺耳地尖叫着,像患了羊角风,在原地直打转转。

“咪咪……咪咪发疯了……安静,安静点儿。”

士官生们抓住了咪咪,定睛一瞧:哇,它……怎么是只蓝猫了,咪咪本是白色的呀……

上校跑了过来。上校的鼻子像是后安的,挂在眼镜上,此刻那鼻子剧烈地抽动着。

“怎么回事?转眼工夫……谁干的?”他的声音在嗓子眼里转悠着。士官生们纷纷往别人后面躲,哥伦布从后面走到人群中间,站稳了脚,说道:“是我,上校先生,是我涂的蓝墨汁。”

“你怎……怎么如此大胆?关……关禁闭一天!不,你为什么这么做?”

“我站在……”哥伦布刚开口,(“不能说,这没鼻子的家伙不会懂的。”)“应该这样的,上校先生。”

“应……应该这样?关……关……关三天。”

哥伦布向左绕了一圈到了禁闭室。不过“蓝猫”事件却把哥伦布从“入学考验”中解放了出来。然而,其他所有调皮的

新生都被“修理”得够戗:有些新生夜里赤脚穿靴子在寝室里跳绳;有些人喝了十二杯水;还有些人被罚半小时原地跑步……

哥伦布举止腼腆,总是郁郁寡欢。他那宽大的额头里经常闪现出某种念头,是什么——不得而知。就是喝酒哥伦布也与众不同,即使喝成那样,他仍能像昨天那样稳稳地站着,不吭一声。

有一次上战术学课,一只大的蓝苍蝇在教室里嗡嗡地飞着,声音很大。士官生们细听了听,感觉到:春天到了,真的。教室里骚动起来:“唉,如果不考试该多好……”

教室里又嗡嗡起来,像是一群蜜蜂,这是背书声:每科都要出声地背,每个人都各自嘟囔着。窗外,也故意作对似的,绿草钻出了地面,麻雀拼命地唧唧喳喳地叫着。

哥伦布学了一会儿,感到有些累了,就放下书,“不行,出去玩可没什么好处,那样就再看不进去书了,最好找点别的什么读读。”

他找到了一本化学方面的书。翻开了一页,又一页,翻到第10页:“……从空气中,啊,只是从空气,一下子就生成硝。人所共知,用硝可制成火药……”这一切让他感到惊奇,嗬,简直是……化学,这真可谓,科学就是科学,不是那些……

第二天早上,哥伦布跑到旧货市场,在那儿买了些旧化学书、药和一些瓶瓶罐罐,便坐下摆弄起来。他把课桌整个布置成了个实验室,把课桌盖掀开,头探进去,便从早到晚地折腾起来。

"哥伦布,别玩了! 走,吃饭去。"

"我没玩。"声音是那么沉重。也许,他的确没玩。

战术学考试,哥伦布叉开两条腿坚定地站着,默默地站了好一会儿,令考官颇感惊奇,忽然听到他说:"我自己在研究化学……"

"化学!?"

哥伦布此刻满脸通红,一股脑儿地都讲了出来,什么空气呀,硝,还有什么炼金术,绝对零度等等。上校推了推眼镜(推眼镜的同时,抽动了几下鼻子)说道:"……化学——优秀,但是战术学——绝对的零度①,就是绝对零分,我们就这么记下了。"

接下来,一直都是这样,哥伦布总是端着书坐在那儿,然而心不在焉。就为想一句话,他一坐就是一小时、两小时,就那么坐着;他一定要刨根问底,弄个究竟,直到"真正明白"。哥伦布在士官学校的两年多里,练就了这一本领。就这样,也是拖拖拉拉、勉勉强强挨到毕业。

2

城里非常寂静。市民们对一切都敬而远之:警察局长、大司祭、狗、牛,乃至无用的母牛。哥伦布无处可去,他不会玩文

---

① 俄语中这一词汇既有"绝对零度"之意,又有"无用的人、废物、草包、饭桶"之意。

特牌,也不想学。哥伦布在身边摆上许多书,他准备把书读到"透"的程度。

"兄弟,你要全看?"住同一房间的中尉沃洛佳好奇地看着这些书,问他。

"是的……全看。"

"嗯。啊,这都是些什么书?比方说,这样吧,你三言两语地讲讲。"

"这些?这都是些'寻求自我的东西',也就是……我还没入门……但已经感觉到,这就是真谛,明白吗?要究根问底……而不是说,比如这呢绒,从外表看是绿色的,就是绿的,那它究竟是什么颜色,本来的颜色……真正的面目!"

"哥伦布老弟,小心,别钻到网眼里去。你记不记得我对你讲过的那个诵经员,把整卷《圣经》读完了,也钻进网眼里去了。"

沃洛佳沉默了一会儿,津津有味地吸了几口烟,最后说道:"老弟,生活中真正的东西,只有一样……"他吹着牛皮,哥伦布觉得荒谬得不堪入耳。

哥伦布骂着自己:"我为什么跟他搅在一起?我怎么能跟他想到一起去呢?……"

圣诞节前夜,晚6点,哥伦布出去守大门。正值天寒地冻,星星分外闪亮地眨着眼睛。他内心显得格外的安详、平静,但又夹杂着说不出的节日气氛的那种躁动,企盼着黎明的到来。

"明天会是什么样呢?哪怕来点新的、特别的也好啊。要

是能够……"想到这儿,哥伦布又苦恼起来。

市郊,四处静悄悄的,远远望见篝火熊熊燃起,暖暖的,人们在为耶稣烤火。哥伦布随之暖和起来。

"真无聊,一切都是虚假的,毫无意义,要是……就好了,就是说……见鬼!"哥伦布哆嗦了一下。

沃洛佳哈哈大笑起来,笑声打破了圣诞前夜的宁静。

"老弟,害怕了?倒也是。你知道,要发生什么事吗?来了一位新指挥官……"

"是吗?"

"……老弟,他带个女儿,我路过时看到了。"

"那又怎么样?"

"不怎么样,她没露面。"沃洛佳摇摇头。

第二天早上,日祷[1],蜡烛、神甫法衣上闪闪发光的金饰物、神香的蓝烟,仿佛从这蓝烟缭绕的香味中,能捕捉到对童年的遗憾和恼恨。

"我究竟是怎么回事?懒懒散散……"于是哥伦布稳稳地双腿站成X形,且一直静静地站到下岗。

两点钟哥伦布拜访了新上任的指挥官。屋里没有别的人,哥伦布在空荡荡的大厅中站在指挥官面前,桀骜不驯地低着头。

"……重要的是,这里的空气是有益健康的……健康是最主要的……"指挥官有条不紊地读着。

---

① 东正教午前作的祷告。

“有益健康的……真棒……健康……”哥伦布一边听着，一边盯着指挥官平板的肚子，还有骨瘦如柴的长腿，“也许，他是德国人，德国鬼子，普夫里。”哥伦布想了一下。指挥官的讲话停顿了一下，哥伦布闪过一个念头，赶紧回家，去读书。

第二天，晴空万里，拱形的马具透着寒气，噼啪作响。哥伦布以他喜欢的姿势坐在窗旁，稳稳地，用右手支着头。

三匹马拉雪橇急驶而来，传来铃铛悦耳的叮当声，却触动哥伦布的痛处。雪橇在凸凹不平的马路上颠簸着，驶到窗前，哥伦布可以清楚地看到窗外的一切：指挥官木头似的脑袋——“普夫里，德国鬼子！”而他旁边，是扭向一侧的少女的脸庞，黑色的像铃铛似的毛皮帽，黑色的帽沿嵌着银色锦缎小花，胸前的饰物像鲜红色的水珠晶莹剔透，小花的中心……哥伦布没看清她的脸。

“她的脸会长成什么样呢？银白色的花中央透着粉红，”这情景深深印入了哥伦布的脑海，他满脑子都是这念头。

“她的脸扭向一侧，太美妙了，银色的锦缎也很搭配，不过怎么是红色的……这可太俗气了。”

“哥伦布，特香的下水灌肠，过来，吃点儿。”沃洛佳在食堂低声叫他。

“下水灌肠……”哥伦布心不在焉地皱了皱眉头，“下水……其实，下水应是夏日的，红红的脸，这下水跟脸有什么关系？”

“我不想吃，别烦我。”他向沃洛佳嚷道，“应该等等，应该。”

瓦辛家，这儿住着哥伦布、沃洛佳、瓦辛还有他妻子。房子位于镇边上，再往前是白雪皑皑的陡岸——佳普金宽谷，远处河谷尽头十字架闪闪地泛着金光，那是女修道院。

一辆三套马车从佳普金宽谷悄无声息地急速向后掉头，雄赳赳地飞驰而来。雪橇渐近压得雪地吱呀作响，那熟悉的黑、银白、红等颜色再次在哥伦布眼前晃动，而现在指挥官和她面对着他坐着。这下哥伦布可以不放过一瞬间贪婪地捕捉她的面容了：鼻子矮得不成形状，那嘴唇，无论是上嘴唇还是下嘴唇都是那么肥厚，占去半张脸。唉，说真的……

哥伦布连忙跑去吃下水灌肠，脑子里还一直琢磨着什么，一不留神，吃光了两份半个俄磅① 的下水灌肠。

"难道自然界的规律真是……不要看面容？瞧那张脸？噢，不……"

晚上佳普金河谷岸边那木制会议厅里所有窗户被照得通明，哥伦布拉开汽窗，一股寒气吹了进来，嘟嘟哒，嘟嘟哒，就像是小号吹出的声响。

沃洛佳同舒拉奇卡②，就是瓦辛的妻子去了跳舞晚会。舒拉奇卡已经四十有余，徐娘半老，可是除"舒拉奇卡"之外，别的名字她也不想知道，每次去跳舞晚会，她都极有兴致。

大尉瓦辛和哥伦布都不爱出门，便留在家里。要不是哥

---

① 1俄磅等于0.4095公斤。

② 舒拉奇卡是亚历山德拉指小、表爱的称谓，通常用于长辈称呼孩子。

伦布怕再见到那张脸，他也就去了。现在哥伦布倒是情愿跟瓦辛在一起坐坐、聊聊。这算不上是“聊聊”，因为瓦辛总是滔滔不绝地讲个没完。但是他讲他的，并不影响哥伦布想心事。

他与瓦辛坐在饭厅的茶炊旁。瓦辛开始喝第十杯茶了，还一边吃着大甜面包——他要喝下这第十杯。哥伦布望着瓦辛那硕大的光秃秃的脑门，喝了那么多茶，脑门上面挂满了汗珠。

“哎，他怎么样，瓦辛，他是像谢苗牧师那么聪明，还是愚蠢得像木头疙瘩？”

瓦辛从第一杯茶起，就开始搜肠刮肚地讲起《鲁斯兰与柳德米拉》，用所有特别的话语，好像(作者打字遗漏)瓦辛笨拙地舞动着粗大的手指为哥伦布缝补长礼服，他那厚唇的嘴角惬意地快乐地舒展开来，显得容光焕发……

讲完《鲁斯兰与柳德米拉》之后，瓦辛念了圣诗，接下来又讲了茹科夫斯基、巴尔科夫。看得出，瓦辛陶醉在这无法形容的朗诵、押韵、重音这些巧妙的技巧之中。很快他眯起双眼，舔着嘴唇，之后闭起双眼，翻动着湿润的嘴唇，有滋有味地背起诗来。他看上去有些滑稽可笑，不过，没人能明白，瓦辛非常聪明呢？或者只是……

“喂，瓦辛……您什么时候也写写诗……这不……物质是统一的，还有其他什么的。对了，通常这一切是如何得出惟一真理的，或者？……如果不是的话，那是怎么回事？”

“真理，算了吧。‘庸俗真理的黑暗面是……’老弟，依我看，真理，就是臭婊子、妓女。”瓦辛解释完，感到很满意，美滋

滋地笑起来。

“蠢话！”哥伦布郁郁不乐。

“不，老弟，您，嫩了点，有些傻气。真理，老弟，总是跑在前面，它比短裙贵多了……您哪，太嫩了，打眼一瞧，唉。那个您不懂，它……它……”

“什么？”

“就是，就是，什么？”瓦辛故意恼怒，猛地收住了口，“好了，说得太多了。”他把杯子推开，走了出去。

3

指挥官一天比一天麻木不仁，动不动就发火，整个一个德国鬼子。哥伦布就曾遭到一次严厉的训斥。

哥伦布所在连队有一士兵叫库罗陀耶夫，伊万·斯捷帕内奇·库罗陀耶夫。士兵就是士兵，可库罗陀耶夫入伍前，在自己家乡，起初在教堂唱诗班当歌手，后来又给一个老诵经师当学徒。学成之后，加之一颗仁慈的心，圣堂里的工作他都能胜任：掌灯行列，诵唱圣诗，辨清圣诗的八种音调，这些他都谙熟于心。于是库罗陀耶夫养成了那种圣堂癖性，完美高大、举止得体、傲慢有礼。因此，哥伦布总是尊称他为“伊万·斯捷帕内奇”。当然，在连队里大家开心地拿库罗陀耶夫取乐……

指挥官不知通过何种方式探听到“伊万·斯捷帕内奇”的情况，然而却加罪于哥伦布：少尉哥伦布纵容下属，少尉哥伦布无视军事条令……

哥伦布站在那儿，低着头，倔强地叉开双腿，固执地一言不发。后来，指挥官铁青着脸说："不许走开。"这时，办公室开始办公了——哥伦布最受不了办公室这些小职员。

团部设在半地下室。哥伦布旁边，瓦辛坐在桌旁，闭着眼睛在朗诵诗。透过紧贴天花板的窗户洒进几缕二月的阳光，身后，副官拿着法国人的派头低声地戏弄他：

"您为什么喝牛奶？牛奶可导致除乳腺外的其他腺体的萎缩。这么说，您没有发现自己的美洲大陆，也没能发明火药喽……"

哥伦布执拗地一语不发，大口吞着冰冷的牛奶。在窗户上方有脚步声，缓缓地，似有似无，哥伦布已熟悉了这声音，他知道，这是她的脚步声。

"这个塌鼻梁，厚嘴唇……对了，对呀，她的名字也极难听……普拉斯科弗娅，嘿，他们怎么又把普拉斯科弗娅变成帕妮呢？"

帕妮又走过来，但不是她一个人，还有军官的脚步声。他们停住了，在窗户对面又转了一会儿，脚步声渐渐远去……

"散步哪？继续，继续……"

又来了，好像有意跟我过不去似的，就在窗户下面。

突然，脚步声慢下来，静悄悄的，哥伦布像个疯子似的，手里端着牛奶，爬上桌子。

"瓦辛，瓦辛，抓住他。"副官发狠地低声嚷嚷。

哥伦布却打开气窗，把头探出去，随着把牛奶也端了出来，以那种诱人的腔调说："小姐，不想喝点牛奶吗？特别好的

……"

非常平静，没有微笑。他从桌上下来，却听到慌乱的说话声："听我说，哥伦布"，瓦辛局促不安地擦了擦光秃秃的脑门，"这毕竟……这不像话。"

"不像话？唉，算了。您以为我不知道，我这人很怪吗？不亚于咪咪……"

"咪咪？……"瓦辛张大了嘴巴。

禁闭室就在办公室隔壁，一墙之隔，哥伦布躺在窄小的、硬邦邦的床上，可是他现在感觉很平静，很好。也许是因为安适、暖和的雾把窗户蒙上了，麻木的普夫里和帕妮·普拉斯科弗娅淹没在雾霭之中，他们的谈话声听起来很遥远。哥伦布感到很安静。

渐渐隐入雾中的太阳在墙上晃动着火红的微笑。旋风般的暴风雪让哥伦布头晕目眩，产生了怪异的、模糊不清的推理。

"……中午的黄昏就要降临了。或许，我们北方人只能生活在暮色之中？物体在闪光、消失、飘移……也许，物质……

……现在它们毕竟是真正的，不像那变化莫测的天气……这不，中午，我们这些昼伏夜出的人们，像瞎子一样，糊里糊涂地没看到门，把头撞到了墙上。只有在昏暗中……就像那些大脑袋的夜……"

小心翼翼的敲窗户声，打断了他不连贯的思绪。哥伦布跳了起来：

"搞的什么鬼？"他听了听，"不，是有人敲窗户。"

不知为何他一阵激动,跳到椅子上,打开气窗。

正是她。她那塌鼻梁和厚……

"喂,您叫哥伦布,是我……请您别生我的气,哥伦布,是我告诉了父亲,才把您……因为你们在街上取笑我。现在我想通了:您不怕我父亲,太好了,我喜欢这样。"

哥伦布没说话,看着她的双眼。哥伦布以前没看清她的眼睛,而如今面容不见了,只有一双大眼睛,就像是脑袋很大的夜……

"……想不想我给您端些饭来,我亲自去?只要穿过院子就可以……"帕妮从气窗又探进了一点儿,好奇地望着墙角。

"哟,这是什么饭啊!"哥伦布懊丧地扬了下手。

"为什么她把目光移开了?"

帕妮气冲冲地说:"不愿意吃?随便。只是请您记住,我……"就缩回雾中,不见了……

哥伦布莫名其妙地站在椅子上,心怦怦狂跳不止。他眯上了眼睛,哎哟,她那双眼睛又活生生地清晰地在他面前眨动。

"我当然没看到眼睛了?眼睛,我们看见眼睛?见鬼?上帝知道……她那,她那……"

哥伦布蜷缩在墙角的床上有些迟钝,想呀,想呀,敲窗户声,苦恼,激动……

"……可是眼睛,眼睛……怎么?怎么这样?怎么会是这样?……"

突然,不知由于何故,哥伦布猛然想起儿时一奇怪的深夜

……

一阵警报声惊醒了哥伦布,他跳了起来,窗户被火光映得通红,扬起滚滚浓烟,窗外又逐渐暗下来。

“我们这是……”

父亲走进来。那一段时间他嗜酒如命,两眼血红,脸也未刮,凶神恶煞一般。

“……没错,池塘边我们夏天住的房子……你现在还睡觉……你听……听到没有?”

警钟还在敲着,不停地敲着。哥伦布再也忍不住了,穿了件白衬衫,从窗子跳了出去,光着脚沿着昏暗的、被钟声吵得显得热闹起来的林荫路向池塘飞奔。

……池塘中漂动的不知是血还是火,红红的水面上黑黢黢的轮廓,好似地狱中的恶魔,时隐时现,不停地晃动着。而父亲……

在大门口,台阶上,哥伦布记得清清楚楚,就是在台阶上,父亲在他有生以来第一次,也是最后一次毫不留情地抽打了他一顿。哥伦布桀骜不驯地不吭一声,也没有犟嘴,可他非常难过,心在流泪,至今仍记忆犹新,感到双腿酸痛……

究竟是怎么回事,不晓得,不过第二天早晨,哥伦布又悄悄溜出来奔向池塘。

池塘周围空无一人,水面上漂浮着星星点点泛着红色的燃烧物。湛蓝的池水透出一种死寂。

“挨打之后还怎么有脸见人呢?”

哥伦布深深吸了口气,弯下腰,向下大声哀叹……

"……这双……是啊……这双眼睛是那么忧郁,可红色的星星点点……沉下去,不见了……

当时马车夫把他拖了出来,而现在……不用了,不用了……

古老的、黄黄的浓雾从开着的气窗涌入,哥伦布打了个瞌睡,还做了个梦,梦见自己在又凉又硬的床上打盹儿……

"不,是我在梦中看见了你,而不是你看见了我。"哥伦布争执起来。

4

星期六早晨哥伦布出了禁闭室。走在街上,眯着双眼,他已经不习惯正常的光线了,身上哪来的……哪来的……酸臭味。他相信,他坚信,现在……即使不是现在,什么时候在佳普金河谷边上,在会议厅旁见到她,那样的话……

哥伦布到了会议厅,在谷地边上站了一会儿,烦闷地望了望远方修道院上的十字架,可是,没见到帕妮。他真有些懵了,在茫茫雪地上迷失了方向,然后,拖着沉重的步子返了回来。

"唉,这回瓦辛、诗、沃洛佳……唉,这可如何是好……"哥伦布不由自主地在自己门口转来转去。

拐角处隐隐约约传来铃铛的叮当响声,随即一辆三套马车大模大样地缓缓驶来。正是这辆车,指挥官,旁边坐着她,黑色的像铃铛似的皮帽,冷冷的银色小花,还有像燃烧的木炭

泛着点点火光的红花,旁边……眼睛,这次哥伦布看清了她的双眼,看得非常清楚,且……

“我的天,如果她只是……”

哥伦布把手抬至军帽。这是一习惯的敬礼动作,可他却禁不住浑身哆嗦了一下,像是被叮了一口。

指挥官刻板地、气哼哼地扬了下手,而皮帽上银色的小花却丝毫未动,头还是可望而不可及地扭向后面。

“她好像没看见我。”

哥伦布像瞎子一样,推开了门,不是用手,而是用头,使尽全力地用头撞开了门……

哥伦布像个酒鬼,忘乎所以,胡说八道,他甚至开起了玩笑。沃洛佳惊讶地鼓起绯红的肥厚的腮帮子:“上帝啊,你瞎扯,把人关进禁闭室……简直就是疗养。普夫里大概不会想到,禁闭室让你这么愉快……而那个帕妮,帕妮,我跟你讲……”

哥伦布用眼神示意沃洛佳说下去,可是,沃洛佳没注意到他的目光。沃洛佳满意地微笑着,像是粗俗的耶鲁斯兰·拉扎利奇,刚刚卷起的头发还不成卷儿。

“我,老弟,开始追求她了,如果毫不隐瞒地……多么,你知道,可恶,太让人生气了,简直……我,老弟,还不太难过,我要让她明白……她太好了,好极了——像一团火。”

哥伦布折断了香烟,扔掉,又点了一根开口说道:“嗯,她太好了。你还是很有品位的,她鼻子像保罗一世……而嘴吗,更不用说了。”

“傻瓜。你看过那双眼睛吗？她的眼睛？”

哥伦布深深地吸了口气，吸到了底。

“眼睛？这不已经明摆着吗，如果想冒险，经常夸眼睛或者头发……”

沃洛佳非常生气，他不想再跟哥伦布聊下去了。

“没见过，别来这一套了……”

沃洛佳从床底下翻出一把小提琴，开始表演起来；他早就放弃拉小提琴了，现在只是“耍耍”。

首先，小提琴拉出牛的哞哞叫声；之后像是雪橇压在雪地上吱吱呀呀作响；接下来是普夫里吱哇乱叫地训斥哥伦布。演奏得是那么逼真，简直是出神入化。沃洛佳第一个笑了起来，前仰后合，像个孩子。看着沃洛佳，瓦辛也笑起来，他那宽大的额头上的皱纹也和谐地随着笑声移动着。随着瓦辛哥伦布也笑起来了，只是眼睛没有笑。

沃洛佳表演到最后，像是床在吱吱咯咯叫……完全是那种难以说出口的声音，吱吱咯咯。他心满意足地说：“我得带上小提琴去沃多耶姆基家晚会上给姑娘们露一手。”

“沃洛佳，去沃多耶姆基家也带上我，我想跟莉赞卡认识一下。”哥伦布心里想着，却没说出来。

“你怎么愁眉苦脸的？”沃洛佳再一次惊讶不已。但是他却带哥伦布一道去了，沃多耶姆基家犹如流浪者收容院，带谁去都可以，任何人都欢迎。

莉赞卡，是这一家的老幺，其他四姐妹个个矮墩墩、肥嘟嘟的，绰号为“石墩”，酷似老沃多耶姆基，只有莉赞卡像母亲：

像个瓷娃娃，清秀可人，小巧可爱的手脚透着聪明伶俐。莉赞卡总是大家议论的中心，一些男人嘲笑她（的确，这事发生过）；对男人的话她只有一个回答："是的，你们痴心妄想……我知道……"

哥伦布很喜欢她，瓷娃娃，凭着感觉找到了合适的借口与她聊了起来，他没开任何玩笑，而是极认真地讲述了自己的老祖母。

"……奶奶叫我'瓦纽申卡'，她非常喜欢我，经常给我做黑麦油炸饼，那种老式的，特别好吃……"

莉赞卡不再瞧他，不相信地说："黑麦面油炸饼？真的？真是那么好吃？"莉赞卡舔舔嘴唇。

"……奶奶有一件长长的后襟拽地的连衣裙，缀有玻璃珠的花边，很重，放在箱子里——我奶奶有那么一个箱子，里面装着许多稀奇古怪的东西：有爷爷的勋章、长剑，还有好多封信。奶奶经常让我给她念，信纸都发黄了，尽是古语，很好听。奶奶一边听，一边哭，后来幸福得泪如泉涌……"

"不要再提祖母了，"莉赞卡柔声道。

哥伦布看了一眼她像洋娃娃似的大眼睛，看到眼里噙着泪花。他不再说什么，想起了那鲜红的闪光，没有吭声，那闪光也转瞬即逝。

晚饭前沃洛佳把哥伦布引到墙角："嘿，老兄，你真是个行家！"

"你指什么？"

"什么？刚刚莉赞卡都自我承认了：'少尉哥伦布真棒，'

她说,'你们任何人都远远赶不上他……他很严肃,我喜欢他,这种人我从未见过。'"

哥伦布固执地低下了头说:"我也很喜欢莉赞卡,她太漂亮了。她那么乖巧、直率,你的帕妮哪儿能比得上她……"

"好,好,老兄,我明天就告诉那个帕妮,把莉赞卡,还有我知道的一切,全都告诉她。"

哥伦布眨眨眼,差点笑出声。

"说实话,你休想。不准说。"哥伦布有点儿愁眉苦脸。

"我一定去告诉……一定……"

这么多天来沃洛佳是指挥官的第一个客人,明天、星期天他都被叫去吃饭。

哥伦布坐在窗前,等候着沃洛佳回来。

"该回来了,已经五点了。"

皎洁的月光下,春天凄凉的枝条微微拂动,晶莹、暗淡的繁星洒满天空,不安地眨动着眼睛。

哥伦布不打算再等下去了,就在这时,拐角处出现了沃洛佳,他的旁边是帕妮……

哥伦布全身战栗,紧贴着玻璃,望着他俩……

……他们互道再见。沃洛佳用手做了一个粗俗的手势,帕妮转过身去。

……忽然,在沃洛佳随手把门撞上的时候,她四面张望了一下,便迅速地,几乎是奔跑着拐过街角,拐过会议厅,向佳普金岸边跑去。

眨眼间哥伦布披上军大衣,在沃洛佳一边哼着小调,一边

用胶皮套鞋敲打着节拍时，他已从后门窜了出去。他边跑边像鱼一样大口地吸着寒气，直到街角。

在岸边，帕妮背对着他，缓缓地走着。她穿了身黑装，在逐渐暗下来的粉红色天空映衬下显得很突出。她转了个弯。他急忙躲到暗处，躲到入口的台阶旁，等在那儿。他发觉，如果不是自己用胳膊肘和袖子挡住了身体左侧，大概还没听到，心跳得是多么……在黑暗中他不禁窃笑起来。

帕妮紧锁眉头心情急躁地从他旁边走过，拐了个弯，走到瓦辛家门口，站了一会儿，折了回来，又踏上了黑暗的河谷岸边。

她这样往返了两次、三次、四次，哥伦布觉得好像明白了，他感到头晕目眩，几乎站立不住。

惊慌失措、平平淡淡的一个月就这样过去了。

帕妮又来到昏黑的大门口。哥伦布向前走了一两步，站在离她来的小路远一点儿的雪堆里。休养了一个月，他面色苍白，甚至有些发青，但脸色很平静。他摘下大沿军帽，深深地鞠了个躬。

帕妮脸红了起来，两眼炯炯发光，紧咬双唇。

“您在这儿？您一直都在这儿？每次我……”

“是的，在这儿，在大门这儿。”哥伦布快活地表白。

她皱了皱眉，黑夜中一双特大的眼睛闪闪发光。她转过身去……

5

指挥官来回踱着，刻板地敲着，想必，不知从何说起。

“听着，少尉哥伦布……我已经……我对此搞不明白。您知道，我想说什么？……”

“不，阁下，不知道。”哥伦布坦率地应答。

“还不承认？真奇怪！您不知道，我说给您听。您挡住了路，您不让一位年轻的姑娘过去。而且，这位姑娘是……”

哥伦布困惑不解，但没吭声。

“我挡了路，不让人过？……”

“……我女儿，我女儿，您的指挥官的女儿！”普夫里厉声说道。

哥伦布瞪大了眼睛，渐渐地，渐渐地省悟过来，微笑着：他又明白了。于是说道：“我请阁下原谅。我承认。的确是这样。我保证……”

麻木不仁的家伙软下来，指挥官边离开边说：“综观这一事件，我宣布给您警告处分代替坐禁闭。”

“十分感谢，阁下。”哥伦布像士兵一样快活地嚷着，同时完成了左肩向前的动作。

哥伦布高兴地、有力地在硬硬的地上迈着均匀的步伐。

“好的，好的。就让你‘挡路去吧’，我同意……”

在房里沃洛佳见到了哥伦布，如今沃洛佳显得格外粗俗：黑森森的小胡子撅着，小眼睛眯缝着，鲜红的双唇向前撮着像

在吹狩猎口哨……

沃洛佳本想向哥伦布打听指挥官是如何处理他的，一下子没忍住，打断了哥伦布，向他使了个眼色："老兄，我到目前已爱恋上……帕妮了，爱上了她。"

哥伦布没说话，沃洛佳哈着腰凑近他耳朵说："她对我也有那意思。这是我对你说的秘密。老兄，我想：干嘛，反正又不一定跟她结婚，是吧？"

哥伦布好像一下子全明白了，他像老朋友一样，紧紧地握住沃洛佳的手摇动了几下："是啊，当然了，你这个怪家伙，结婚吧，等什么！既然你对她，她又对你……我支持你，沃洛佳，我很高兴，由……由……由衷地……"

再接下来他变成了自言自语。他在自己房间里黄昏时也没点灯呆呆地坐着。天空中星星刚一露脸，哥伦布便走出房门，他无意地瞧了瞧铺满积雪的佳普金河谷，也没往那儿看，大概……他知道，是的，他本能地感觉到……

哥伦布有意慢吞吞地往第三横街朝着沃多耶姆基家——莉赞卡那儿走去，一路吹着口哨。

"这夜晚是多么美妙，数不尽的繁星……"

莉赞卡向哥伦布伸出一双纤细的小手，满面春风。哥伦布甚至为自己的薄学开始感到无地自容：他怎么就说不出来什么呢！

老沃多耶姆基坐在茶炊旁，在家时，他总是自己沏茶。他有独特的秘方，如何沏茶？应泡什么茶？如何斟茶？只有他会，别人都不会。

满头花发、一身白装的上校之妻把自己的茶杯递给丈夫："好啊，再来一杯，老头子。"

"我是老头?"沃多耶姆基用鞋后跟敲打了一下，"唉……一双老年人穿的山羊皮靴已没有了刺马针……我到马斯利亚尼察打上马刺就可以很利落地跳马祖尔卡舞了……"

"您知道他是怎样开始跳舞的吗?"上校的妻子转过身来对哥伦布说，她好像洒落了他一身的雪花，还有那雪花般清纯、恬静的笑声。"他请我……(我那时还是个小姑娘，就像莉赞卡一样，也就……)他跳啊，跳啊，后来我们坐下来，他开始聊了起来：'对了，'他说，'女士，您不要以为，我与其他人不同，跳舞对我有好处，大夫让我多活动活动身体，治便秘……'"

老沃多耶姆基满脸通红，大笑起来。莉赞卡盯着哥伦布的双眼，也发出清脆的、细瓷般的笑声。

"他们是好人，莉赞卡也是位好姑娘。"

"莉赞卡，到马斯利亚尼察我们在哪儿跳舞啊?"他像小孩似的柔声细气地问。

莉赞卡也像她父亲一样双颊绯红。

"您还痴心妄想……指挥官的舞会不是很热闹吗?"

"那算什么，管它怎样。"哥伦布更加温柔地，有些平淡地说。

哥伦布回到家正赶上瓦辛和沃洛佳喝晚茶，舒拉奇卡·瓦辛纳娅，仍旧是她晚上的老习惯，没在家。

沃洛佳好像很生气，眼睛瞪得圆圆的。瓦辛在一旁闭着眼睛，喝着酒，一副醉生梦死的样子，不时地擦一把那像手风

琴折层似的大脑门。

“我就说吗，结婚，结婚，你看？”沃洛佳强挤出一句话。

“你现在这样比结婚好……哎哟哟……给自己买一个路边老婆。这不，这是米尔和梅里利兹的广告手册，在185页……这是皮箱类，这里是化妆用品，瞧，这就是路边老婆，最新消息，怎么样？”

当沃洛佳急切地想翻阅米尔和梅里利兹广告手册时，瓦辛“唰”地一声把书合上了，没让沃洛佳看。

“你一定是撒谎！哪有什么马路老婆呀？不可能有，你一定是在瞎说……”可是，看得出来，沃洛佳对此深信不疑：的确，如果米尔和梅里利兹有的话，干吗不买一个成亲呢？

“我对他说：‘开一张代收货款单……’”瓦辛大笑起来，用他那肥粗的手指戳了沃洛佳肚子一下……

双手插在口袋里，摆出公鸡斗架的架势——交战前与叶鲁斯兰·拉扎列维奇丝毫不差——沃洛佳连忙站起来，慌忙而去……

“哦，想起来了。”沃洛佳想起来，“我收到帕妮的邀请，舞会的邀请，好像也有你一份，在我这儿，啊，在这儿。”

“拿来。”哥伦布伸出手。

“你不会好好说呀，还‘拿来’……”

哥伦布倔强地叉开两腿，低着头，硬硬的头发在脑门两侧环成圈状。现在这个黑头发小子，再见了，沃洛佳……

“我跟你说……”哥伦布看着地面，说话声音非常低。

“你……”沃洛佳刚要发火，但是，看了一眼之后，便蔫了

下来，从口袋里掏出一封信，愤恨地把它摔到哥伦布的肚子上。

“对，是她，帕妮……给所有人发出的邀请都一样，也许，是用同样的纸写的：‘肯请您不要拒绝……’”

“您”字下面划了条线隐约可见……就这勉强看得见的线条让哥伦布全身骚动起来。

他吹熄了灯，躺下了。这时，他面前，昏黑的内心深处，开始燃起鲜红的光芒，鲜红的像罂粟花，鲜红的像池塘里黑黢黢的水面上阴燃着的木柴。

“一、二、三……”哥伦布数的不是那些日子，也不是心痛。“再过三天……就是，就是，我，我说……”

哥伦布向寂静的，漆黑的池塘深处俯下，他身体俯得越来越低……他烧着了——他无法入睡。他站了起来，打开气窗。

黄色的、古老的迷雾涌向哥伦布，像棉絮一样将哥伦布笼罩其中。哥伦布感到非常惊奇：他隐藏得是如此奇妙，现在试试找出来……

“我把你骗了吧。”哥伦布笑起来。

“你骗了我？哎呀，那你试试，出来吧？老兄……”

哥伦布试了试，无法脱身，在看不到的柔软的棉絮里徒然挣扎：怎么回事？怎么摆脱不了，出不来……

6

从前，在佳普金河谷坐落着一座非常热闹的地主庄园。

炊烟徐徐形似扁担，马厩里音乐家们不停地拍打、伴奏，好让地主扯开嗓子嗥叫，农奴村姑芭蕾舞演员们跳着小步舞，她们后来产下了死婴，埋在这花园里。最后在这花园里有个伊凡·马克西梅奇自戕于此。这位伊凡·马克西梅奇是什么人？是主人，还是客人？大家糊里糊涂，不得而知，只记得，伊凡·马克西梅奇带着一个特大号烟斗。

……伊凡·马克西梅奇已经不在了，而大家依然如故，只是在昏暗红木屋脊的接待室里，迎候客人。打着盹儿的不是小哥萨克米什卡，而是位非战斗人员谢苗·文捷尔。而那些花缎面的沙发和古怪的镶珐琅的长沙发因不堪重负而呻吟，那张旧写字台被人遗忘到爪哇国了，旧的发了黄的台球相撞的响声不时传来，无数的顶房阁楼、耳房和壁龛等着偷听热情的悄悄话，所有镶着镀金框的镜子以老年呆板的目光鄙视地盯着“今天的人们”。

镜子，还是镜子……在后面和在侧面——第二个和第三个虚伪的世界，朝着哥伦布走来的也是哥伦布，那走过来的也是面色苍白，固执地低着头。最糟糕的是，无法摆脱帕妮那双黑眼睛。

哥伦布有些糊里糊涂，感到头晕目眩，事情来得太突然：什么真正的东西都没有，惟有那颤动的镜子。

“我在梦中见过你……”

“不，是我看见了你，”哥伦布含糊地说，哥伦布没有听到莉赞卡说什么，只听到清脆的笑声。

“什么？”

"我们家两个'石墩',我两个姐姐为同一倾心男友吵了起来。"莉赞卡又响亮地笑起来。

真的,在双人沙发上,脸斗得红虾似的两个"石墩"怒气冲冲,如上紧了的发条朝对方扑去,竟然互相抓挠在一起……

哥伦布笑了,他头脑清醒过来了,微笑使他清醒,感受到刺鼻的氨水味。莉赞卡飞跑而去。哥伦布听到最后一个词"劝和"就见到,从镜子里帕妮慢慢向他走来……马上……

哥伦布看了看——在她面前呼吸都要停止了。恭顺地跟着她,也不知去……沿着螺旋台阶转得晕头转向,沉重的脚步声被黑幕盖住了。

在被人遗忘的侧屋里,地板上的纸簌簌作响。

飘浮了一个月的浓雾在窗外若隐若现……

哥伦布面前就看到一双眼睛,一双眼睛。

"您怎么样?"这双眼睛凑过来。"您跟这位洋娃娃,您不想跟……"

猝然停止。从远处黑幕后面传来脚步声……

"我……我这是……"哥伦布说,"我是伊凡·马克西梅奇,"他想说却说不出来……

他抓住她温暖的手,攥得那么紧,似乎听到轻微咯吱响的碎裂声,同时立刻感到自己唇上贴上了火热的、渴求的双唇。他驯服地闭上了眼睛。

"帕妮,您要知道:我在那小台阶的时候就想……帕妮,对您我永远……"哥伦布向她恳求。

隐约听见帕妮在笑,远处狂风夹卷着暴风雪魔鬼般地旋

转飞扬。

帕妮一边笑一边用滚烫的手探人他衣袖里，慢慢向上移动……

“啊，永远?”她似火煎熬。

“永远。”哥伦布高兴、肯定地答道，“还在那小台阶的时候……”

……他们在真实的不是镜中的世界中，也许，就度过了几分钟；哥伦布回来时，看到莉赞卡还再劝解两个姐姐。看到哥伦布，她飞快地跑过来，向哥伦布伸出双手：“华尔兹。”

“我不想跳华尔兹。我们最好出去走走，这儿太热了……”可是，莉赞卡不想出去。

“我们现在玩方特① ……”

右边镜子里那双大眼睛已经在叫哥伦布回去了。一旁谢苗·文捷尔端着托盘眨眼示意：他绕着圈给大家倒上阿尔沙德酒。谢苗·文捷尔头脑灵活、机智。

“莉赞卡应抓住……否则他马上溜到哪个角落，钻进老鼠洞。”哥伦布对自己非常惊讶，他还当真地等着谢苗马上溜走。

瓷娃娃莉赞卡喝着白色的阿尔沙德酒。

不知道因为什么哥伦布非常喜欢，觉得就应该这样。

“喝，再喝点。嗯，喝吧……”

哥伦布转过身，寻找文捷尔——记得第一次见到指挥官时，他毫无表情地坐在木制雕花的安乐椅中，直挺挺地一动不

① 一种俄罗斯游戏。

动。哥伦布以为是个古董家具。

乐队奏起了音乐，在雾气蒙蒙的镜面上一对模糊的轮廓哆嗦起来。哥伦布带着莉赞卡不知奔向何方，反正是奔往某一地方。

“……带下摆的长裙……谁还穿这种蓬起衣褶的长裙！”哥伦布身边响起拉着长声的声音。

他向上看了一眼，看到舒拉奇卡·瓦辛纳亚那张涂满香粉的脸，烫得弯弯曲曲的刘海儿，犹如扇动着的翅膀，猛地横飞过一记耳光打在她的脸上。他挥了挥手……揉成一团的手帕掉到地上……

“放过她吧，放过她吧，给您……”莉赞卡两只清秀的小手鼓起掌来。

哥伦布走到房中间，温顺地盯着帕妮：她像女皇一样坐在房中央，后面站着粗俗的喜好侍候女性的沃洛佳，他烫着卷发，头发也染了。

沃洛佳微笑着，向女王低语。

“蒙上他的眼睛，”帕妮喝声令下。

“现在只有死路一条了……”哥伦布开心地想。

沃洛佳从文捷尔身旁拿起不知文捷尔从何处拖来的枕头，把它们以 1 俄丈[①] 的间隔一个接一个地摆在哥伦布面前，解开哥伦布蒙着的双眼。

“喂，哥伦布，”沃洛佳说，“现在我们再把你蒙上，你就开

---

① 又译沙绳，1 俄丈等于 7 英尺，2.1336 米。

始跳。只是千万可别,别踩到……"

只有哥伦布看不到,沃洛佳用手指威吓示意每一个人,接着迅速抽走枕头,把它们胡乱塞给文捷尔。房子里静了下来。

哥伦布尽力地向空地上跳……

"没碰到吧?"他问沃洛佳。

围观的人掩住嘴,免得笑出声,大家挥舞着手臂,兴奋得要晕过去了……

哥伦布再次向空地跃去……重心落在鞋后跟上,他大吃一惊,忙乱中用手支住地,成了四脚着地……

大家哄然大笑,哼哼起来。哥伦布身体猝然一抖,扯下蒙在眼睛上的手帕,看到……只有帕妮一人,只有她一人。她在嘲笑他,肥厚的嘴唇张得大大的……她大声笑着,再也听不到任何人的声音。

哥伦布向她面前迈了一步,固执地叉开双脚,盯视了她片刻,回转身,不慌不忙地离开了……

乐队的乐手们跳了起来,镜子里扭曲的幻影轻轻掠过。哥伦布身旁闪现出舒拉奇卡·瓦辛纳亚涂满香粉的脸和刘海儿。

"现在穿这种蓬起衣褶的长裙……"她叫喊着。

"可怜的人,他们居然想得出,枕头……"莉赞卡伸给哥伦布一只冰冷的小手。

哥伦布感到她那洋娃娃般的眼里溢出了泪水。

"莉赞卡,我们还去……"幻影跳着圆圈舞不知飞向何方。

哥伦布在大厅中间旋转一周,用粗硬的手让莉赞卡停下

来。在悠扬的乐曲声中,他闭上双眼,温柔地吻着莉赞卡细瓷般的冰凉的双唇有一分钟。人们挤挤插插拥到他周围,愤怒地向他挥舞着双手,唾沫飞溅。可怜的哥伦布平静地说:“莉赞卡是我的新娘,我这么爱她,没有错。我不能控制自己……”

“祝贺您。我不知道……”哥伦布听到帕妮那温柔的声音。

7

哥伦布搬到了岳父沃多耶姆基家,与莉赞卡住在顶楼。那里有两个房间:一间卧室和一间书房,里面摆满了哥伦布的书。

第一天晚上,莉赞卡穿了件雪白的丝绸绣花衬衣,浑身战栗不停,像滴雪白的露珠,坐在床上,盘起腿,掩饰着羞怯,战战兢兢地盼着哥伦布的回答:他爱上的第一个人是不是她?从未爱过别人吗?没接触过别人吗?

哥伦布想起在妓院那一夜和奥莉加。

“如果在此说到爱情,接触过何人,当然,没与任何人有染。我一直在期待着真正的爱情。”哥伦布微微一笑,诚心实意地握住莉赞卡冰凉的小手,回答道:“没有,莉赞卡,我的小女孩,我一个人都未接触过。我一直等……”

“我吗?”莉赞卡大叫一声,幸福地眨着一双大眼睛,满面春风。一双小孩般的手紧紧抱住哥伦布,全身上下不停地抖

动。

莉赞卡变得一天比一天漂亮，一夜比一夜娇美。整夜很少入眠，不是在哥伦布热吻中几乎昏死过去，就是赤裸裸地躺在玫瑰红被子上，太热了，像粒珍珠般躺在粉红色床上，闭着双眸，胡思乱想着。不过，珍珠避开阳光躺在粉红色的沙滩上，它们会想什么？一想到珍珠那粉红色的内部，她浑身发热，满面春色，犹如珍珠在温暖的避光的沙坑中。哥伦布让她睁开眼，把手指分开，自己眼睛却闭上了。哥伦布好像回到了从前，他怎么也想不起是什么时候，对着谁他也是如此睁开了眼睛。

哥伦布足不出户。瓦辛来过，沃洛佳也来过。

……………………………………………………………

（中篇小说其中一页上补写的内容）

哥伦布在死前与瓦辛的交谈。

“真实，不是娼妇，而是死亡。当我们知晓了真情——一切随之完结了。无论何物接触到真谛，它亦即面临死亡。谁若触及真情——他也是死路一条。”

8

哥伦布考入了中等武备学校（“丰齐克”。哥伦布偷偷掉着眼泪，向上帝祈祷，为的是让“丰齐克”活着，清洗着它的眼睛，可是“丰齐克”立刻把眼睛合上了，闭着眼睛驯服地躺着。“丰齐克”死了。这以后哥伦布不再信上帝），他开始专心读

书，读了许多化学方面的书。在学校学了两年，他自认为绝顶聪明。

毕业考试一结束，全体去了妓院，大家排着队只找一个女人，她叫科罗廖克，有点与众不同，好似橙类中红瓤甜橙那样特别。到最后了，轮到哥伦布去了，大家嘲笑他，然而他却有板有眼地说："我不是不好意思，也不是怕，胡扯。我深知，我坚信。我能感觉到(用拳头擂一下桌子)——有真正的爱情。我定会找到真正的爱情的！(用拳头又敲了一下)我只是不想伤害她……"

…………………………

……世界，像个地球仪，缓缓地转到哥伦布面前。这以后他自由自在地漂动，心中已不存在上帝了。

…………………………

哥伦布来到彼得堡，正赶上爆发那荒唐的混乱局面。像是初来的龙卷风，食堂到处是喋喋不休的低语声：

"星期天在涅瓦街……"

写有蓝色的、文字模糊不清的小报变得发白。一群穿着蓝布衫，两眼发亮，刚长出毛茸茸胡须的男孩鬼鬼祟祟互相对望着。

不知是什么快乐病进入了哥伦布的身体，他感到发冷，冷得直打寒战，便把裤脚塞进靴筒里。等啊，等，什么时候能痊愈。

哥伦布这个外号还是在中学时同学们给他起的。也许，大家认为哥伦布这个姓对他来说再恰当不过了，否则谁也不

会叫。

“喂,您怎么称呼……哥伦布。”列昂季耶夫捻着胡须,走近他,“我们决定今晚邀请您参加个会议,您怎么看?……”

列昂季耶夫是真正的大胡子,大家都极为羡慕,恭恭敬敬地望着他,这样他自然而然地成了头目。

哥伦布一阵心悸,感到浑身直打哆嗦。

“嗯,当然,”哥伦布皱着眉头看了一眼列昂季耶夫,“请相信,……”但他没说完,又皱起了眉头。

在别墅旁,他们指定聚会的地方,风雪弥漫,哥伦布费了好大的劲才找到门。

这里有三个房间,最后一间房里婴儿在哭闹,另两间里挤满了守林人、大学生、还有女人。吵吵嚷嚷,房间里烟雾弥漫……

…………………………

(作者从本中篇第七章的最后,在“哥伦布足不出户”这一行之前勾掉的几行:)

清晨眼睛四周发青,正因如此瓷娃娃莉赞卡更加温柔,更加清纯。哥伦布欣赏着她,每时每刻吸引他去亲吻她那微微张开的朱唇,促使他老是想换着法地爱抚她,几乎到了不可言喻、不知羞耻的程度。

莉赞卡总是幸福地、温顺地、愉悦地服从这一切。

不晚于1918年初

（扎米亚京这部未完成的中篇小说首次是他以改写的打字文稿全文发表的。我们对 Н.Б. 索洛古布提供给我们《哥伦布》发表权深表谢意。在第四卷交印前有幸找到了在《黎明前—大众文集》一书中以单独小说《哥伦布》形式发表的头两章，“文化与自由”出版社，彼得格勒，1918 年，26—30 页。这两章刊登在该卷最后的附录部分。——原注）

安德列·别雷

戴着深色天鹅绒帽的头低俯在写字台上方，飘逸的花发在帽子的四周形成一圈光晕。写字台上摊开着原子物理学、概率论等大部头书……这是谁？数学教授？

奇怪的是，数学教师讲课……却在彼得堡艺术之家。那双臂的快速的舞动在空中勾勒出一条条的曲线。您侧耳倾听，原来，那是元音的升降起伏。这是一堂精彩的诗歌理论课。

新的景致：一位手持凿子和锤子的人，站在某一教堂昏暗拱顶处的脚手架上，他在廊柱上雕凿着花纹。这座教堂就是巴塞尔市著名的歌德阿努姆大教堂，① 它是由人智学说② 的信徒们建的。

宁静的歌德阿努姆教堂，萨克斯管飞出鬼哭狼嚎似的爵士乐。那位忙于人智教堂修饰的人，领带挪了位，一脸惘然的

---

① 巴塞尔，瑞士巴塞尔城半州首府，位于莱茵河畔，为商业、金融、文化中心，有罗马、歌特式大教堂（建于 1185～1200 年），正门有浮雕。

② 人智学说是一种神秘主义学说，认为人可以直接与灵魂世界交往，是神智说的一个变种。

笑容,跟着跳起了狐步舞……

数学、诗歌、人智学、狐步舞——这是构成安德列·别雷独特面貌的最显著的几个方面。他是俄罗斯最独特的作家之一,刚刚走完人生之旅:在一蓝天碧日、雪花飞舞的日子里死于莫斯科。

他的作品像他的人生一样独树一帜,非同寻常。因此,不论其众多的理论著作,仅就其长篇小说而言,读者群主要是知识分子的精英。他首先是位"为作家创作的作家",是位师长,是位发明家,其发明(思想)被俄罗斯年轻的几代小说家中许多人应用;近一时期欧洲各种语言出版的许多当代俄罗斯文选中,没有一本不曾提到安德列·别雷。

他的一生和文学生涯充满了各种怪事,其中之一是这位文学大师、一文学流派理论家的作品仍未被翻译,这些作品只能在俄语中得以体现自身。不过,我不知道,可否说这些作品是用俄语创作的,当然这点毋庸置疑:别雷的句法是这么地特别,他的语言中的新词语又是那么地丰富,他作品的语言就是别雷的语言,就像《尤利西斯》的语言不是英语,而是乔伊斯①的语言。

还有一离奇的现象,这位最典型的俄罗斯作家,果戈理和陀思妥耶夫斯基的直系后裔,竟然是在俄罗斯文学中传播法国影响的人——别雷是俄罗斯象征主义流派奠基人之一,也

---

① 乔伊斯,1882~1941年,英国作家,爱尔兰人,《尤利西斯》(1922年)是其代表作。

是惟一的一位严肃的理论家。尽管该文学流派独具一格，尽管它与俄国知识分子的宗教探索交织在一起，它与法国象征主义的关系，与马拉美①、波德莱尔②、于斯曼③ 这些名字的联系，完全是无可争议的。安德列·别雷这一独特人物能引起法国读者，特别是文学读者的青睐，仅此一点足以说明问题。

这些不连贯、相互交织的线条勾画出他肖像的轮廓，这些线条也表现了他这个人个性特点：迅速、奔放、激情。这是他给人留下的永久印象。对于那些眼里习惯于学院派线条，习惯于日期和名字的人们，以下我们给这一肖像的轮廓略加笔墨。

两种似乎毫不相关而实际上密切相关的自然现象数学和音乐，主宰了别雷的青春时代。前者已融于他的血液之中：他是一位俄罗斯著名数学教授之子并在他父亲任教的莫斯科大学里学过数学。也许，他也会在这所学校里讲课，如果不是他有一次以新的方式感受公式的美：数学替他说话（这一点是他亲口讲的），数学使音乐更具体化了。最终还是缪斯征服了他，于是乎，出人意料之外地从昨日的数学家和音乐家安德列·布加耶夫（他的真名）诞生出诗人安德列·别雷。他的第一部诗集就引他步入了当时的先进的文学圈中，拉近了他与勃洛克、勃留索夫和梅列日科夫斯基的距离。

---

① 马拉美，1842～1898年，法国象征主义诗人。

② 波德莱尔，1821～1867年，法国象征主义先驱。

③ 于斯曼，1848～1907年，法国作家。

20世纪初，1905年前那几年里，俄国那庞大、锈蚀的身躯驶出几个世纪来已习惯了的轨道，当时，俄罗斯社会各阶层都在探索新的模式。别雷是这一时代之子，这是陀思妥耶夫斯基笔下那些有着永不安宁的俄罗斯性格的主人公们，那些永不满足现状的人物的时代，对于别雷也同样；成为一名时髦的诗人，甚至于一新文学流派的领袖很快就不足挂齿了，他始终为自己寻找折磨人的"永恒"的问题的答案。他四处探寻，在彼得堡"宗教哲学协会"的会议上，在大学生烟雾弥漫的宿舍里，他们彻夜争论不休，在俄国教徒的祈祷室里以及社会党人的秘密会议中，在茶馆和小饭店里，在微醉的马车夫喊叫声中，一位手持刻有十字架的手杖的俄罗斯朝圣者正悄声交谈……

这五光十色的激流已经无法渗入诗歌那有限的字里行间，于是别雷转向长篇小说的写作。这几年里，他创作了两部最著名的长篇小说《银鸽》和《彼得堡》。第一部长篇小说将读者带入鞭笞教派生活的可怕的气氛中，高雅的知识分子以及与俄国乡村黑暗势力冲突中奄奄一息的诗人陷入了这一教派。正如后来别雷所写的那样，在这部长篇小说中，他"看见了初期的拉斯普京"(众所周知，拉斯普京出身于鞭笞教派)。在第二部长篇小说中，别雷把沙皇时期的彼得堡描绘成注定灭亡的城市，但这座城市还透出一种回光返照般的、幻想的靓丽之美。彼得堡的统治者之一，枢密官阿勃列乌霍夫被革命者宣判死刑，他的儿子，一名大学生恰好与这些革命者关系密切。小说的情节正是建立在这尖锐矛盾的基础上。这是别雷

创作得最好的一本书。继果戈理和陀思妥耶夫斯基之后，彼得堡头一次找到了真正属于自己的艺术家。

十月革命前的几年间（1912—1916 年），别雷一直漂泊在非洲和欧洲，与人智教派领袖施泰纳博士[①] 的会面对于别雷来讲有着决定性意义。人智学说对于他来说并非像对于许多疲倦的心灵是一宁静的港湾，而是一驶向宇宙哲学和新艺术实验的广袤空间的起程港。这一实验中最令人感兴趣的是长篇小说《科基克·列塔耶夫》，这本书差不多是世界文学中惟一的艺术反映人智学说思想的经验之谈，为此，别雷选择儿童心理作为艺术反映的屏幕，婴儿意识的最初闪现期，这一时期，婴儿从对自己出生前存在的梦幻般的回忆中，从四维世界跨越到固态的、令人痛楚的三维世界。

十月革命后的俄国，随着新的唯物主义宗教的出现，人智学说已不受欢迎，别雷于 1921 年又远赴国外。他本人也处在“荒漠里的诱惑”的时期：他钟爱的女人抛弃了他，转而追随施泰纳博士，诗人孤居在柏林的麻木空虚之中。从人智学说的高峰跌落下来，坠入狐步舞，沉湎于美酒之中……但他没有自暴自弃，他还有力量站起来——回到俄国，重新开始生活。

现在，他帽沿四周露出的头发已变得花白，但他还是那样的奔放，拥有青年人的热情。我记得在彼得堡有一天傍晚，别雷到我这儿“小坐”：他急着走，他那天晚上还要去上课。然

---

① 鲁道夫·施泰纳，1861～1925 年，德国宗教哲学家，人智学的创始人。

而,我们的谈话触及一个他特别感兴趣的话题——文化危机,于是他的目光立刻亮了起来,他忽而蹲到地上,忽而又站了起来,旁征博引阐明自己的"平行时期"理论,人类历史的"螺旋式发展"理论。他不停地讲着,这是精彩之极的一堂课,听众只有一人,而当晚其他学生在教室里枉然地等候着他。直到午夜钟声敲响,全神贯注的别雷猛然想起,愧憾不已……

这堂课是他近年来从未间断创作的一部历史哲学巨著的一章。他似乎已预知自己人生之旅快到了尽头,在这部书里,他急于对自己不安宁的精神漂泊做总结。据我所知,这项工作未能完成。

他的一些其他后期作品,如回忆录《世纪之交》,长篇小说《莫斯科》和《假面具》,同样是在做总结。这些作品里已没有《科基克·列塔耶夫》和《彼得堡》中的四维幻想世界,它们是以20世纪初转折时期莫斯科知识分子的真实素材,部分是自传性材料为基础创作的。作者运用的明显讽刺方法是对要求摧毁以往的时代精神的妥协。然而,别雷不知疲倦的形式上的探索——这一次多是在词汇方面——仍贯穿在他这些晚期的作品中,他始终是"俄罗斯的乔伊斯"。

明 天

任何的今天——同时既是摇篮，又是闭幕：对于昨天来讲是闭幕，对于明天而言则是摇篮。今天、昨天和明天——互相亲密无间，又格格不入：这是一个家族，这是祖父、父辈和孙子。孙子始终不渝地爱戴、憎恨父辈，父辈不可改变地憎恨、爱戴祖父。

今天注定要灭亡，因为昨天已逝去，因为明天要来临。这是一个多么残酷、明哲的规律。之所以残酷，是因为这一规律引发了今天已见到明日之巅者的不满；之所以明哲，是因为只有永不满足才能永远向前发展。那些像罗德① 之妻一样找到自己今天的理想的人，也已变成了盐柱，已扎根于大地，不能继续发展。世界发展只能寄托于异教徒，异教徒耶稣、异教徒哥白尼、异教徒托尔斯泰，我的信仰象征——异教：明天对于变成盐柱的今天，对于碎成粉末的昨天就是异端。今天否定了昨天，也是明天的否定对象，这就是辩证的通途，像一宏

---

① 罗德，圣经神话中亚伯拉罕之侄。所罗玛城毁灭，罗德的妻子变成盐柱（上帝嘱咐她从所罗玛城逃出时不得回头观望，但她回头看了，因而获此结局）。

大的抛物线把世界带入无限。昨天就是论题，今天是反命题，明天就是统一。

昨天，有沙皇也有奴隶；今天没有了沙皇，但奴隶仍然存在；明天只有帝王。我们为了明天自由人，像帝王一样的人前进。我们曾经经历了压制大众的时代，我们正经历着以群众的名义压制个性的时代，明天会带来以人的名义的个性解放。帝国主义战争和国内战争令人们关注战争物质、日期、数字。为了星期六把人都忘记了，我们想提醒另外一点：星期六是为了人们。

人类，未来的人类惟一应有的武器是言词。俄国知识分子、俄国文学就是靠言词为人类伟大的明天而奋斗的。如今又该举起这一武器了。人类正走向死亡。高傲的 homo erectus① 变成四肢着地，长着大獠牙和长毛，兽性战胜了人性，回到野蛮的中世纪，人类生活价值观急剧下降，欧洲浩劫的新的波涛一浪高过一浪。不能再沉默下去了，该大吼一声：人与人是兄弟！

我们呼吁俄国知识分子来保卫人类和人性。我们的倡议不是对那些不能接受今天是为了回到昨天的人，我们的倡议也不是为了那些对今天不抱希望的人，我们的倡议是为那些预见到未来，为了明天，为了人类，评判今天的人。

1919～1920年

---

① 英语，意为“人类站立，人类直立”。

(作者在手稿页边上添注的词句:

理智和个性。自由的,独立的言词。

文化的继承性。

言词的窃贼和冒险家。)

目　　的

目前我们的文学还充斥着战争的毒害，它建立在仇恨——阶级仇恨之上，建立在阶级仇恨那种复杂的合成物及其代用品上面。在否定的情感中，文学当然无法建立，只有当我们将对人的爱替代对人的恨，真正的文学才会到来。我们这一时代是残酷的，无情的，是的，这是战争和武装起义的时代，的确如此。这就更需要从憎恨中解脱出来（憎恨对人的精神状态有破坏性作用）。这不是机械平等的时代，也不是消灭阶级肉欲满足的时代，而是人类情感特别高涨的时代，是爱的时代。

可是将来会是什么样子，这完全取决于我们。眼下应该培养何种高尚的实现集体主义特定时期的情感，我们还未认真思考。决议、议案、章节是一些大树，而树后面却没有森林。政治常识中有什么吸引人的内容呢？没有。

"艺术总是为统治阶级服务……"这一点就连法西斯主义者、帝国主义分子都很欣赏，但是革命者，辩证论者却不以为然。现今统治阶级的特征在于，其统治是临时的，其统治是为了尽可能快地不再发号施令，是为了挣脱人世间任何国家以及任何集团的桎梏；现今统治阶级的特征还在于它深知（我们

相信,它应该知道)这一点。而人们对此经常忘记。

"未来的萌芽永远是现在。"

这是真理。各流派画家中的大多数被疑为道德败坏之徒,大多数被认为是不择手段的歹人,他们经常像雇佣兵一样,把自己卖给那些出得起好价钱的人。然而,这种天才的买卖规矩是资本主义社会的法则;考虑将生活建立在另外的、新的、更高起点上的社会接受这一可耻的信条是不妥当的,就像无任何异议地认同女人可以出卖自己的肉体一样。比方说,像谢尔盖·戈罗杰茨基[1]。要使得统治阶级更有利,它绝不会允许革命者忘乎所以;否则的话,统治阶级自然会变成被统治阶级,会令革命者作呕。只有那些典型的完全丧失嗅觉的过渡时期产物才会为此感到欣慰,就像戈尔巴乔夫或者列列维奇,以及阿韦尔巴赫之辈差不多属于这类人。

这些年轻人手中拿的不是笔和墨,而是皮鞭和一块烤肉。他们的批评基本上变成了吆喝:"立起来!"对于他们来说,作家只是条需要教会用后腿站立的狗。立起来了,于是就给它一块肉吃,这样一切都会很顺利。

不,尊敬的同志们,不会顺利的。革命事业是不会需要为贪图一块肉或者由于惧怕皮鞭而立起来的哈巴狗,也不需要这些狗的训兽员。革命需要无所畏惧的作家,就像革命对任何事情无所畏惧一样;需要无视眼前利益的作家,就像革命也非为利益所趋(难怪革命教育我们为了下一代的幸福牺牲一

---

① 谢·戈罗杰茨基,1884~1967年,俄罗斯诗人。

切，乃至生命，这就是它的道德标准)；需要这样的作家，在他们身上革命能产生真正的、本能的反响。但愿这种反响能反映出每位作家鲜明的个性，但愿作家们在自己的作品中不是根据什么会议精神来杜撰章节；重要的是，这种反响应发自内心；重要的是，这种反响应引导读者向前进，而不是后退；重要的是，这种反响应令人振奋，而不是使人消沉。

向何方前进？前进多远？现如今大多数的评论和大多数听命于这种评论而不会对其辩证思考的作家的主要错误就在回答这些问题中。

我们坚信，对上述问题的正确答案应是：越向前越好，也就越有价值。降价、城市环境卫生情况良好、农村拖拉机化，这很好，这就是前进。我可以想象得出对这些题材可写出一篇优秀的报刊小品文(明天可能会忘掉)。然而，我难以想象列夫·托尔斯泰或者是罗曼·罗兰在这良好的卫生环境中创造出的作品会是什么样子；我也很难见到为这样卫生的托翁作品而激动不已的读者。

应该明白，作家对一些“琐碎之事”的固执己见只能编造出庸俗的、公式化的文学作品，而非其他。应该清楚，文学与科学一样，可分出大文学和小文学，二者均有各自的任务。外科学也可分出“大外科”和“小外科”：“大外科”推动该学科前进，“小外科”完成每天例行的工作；“大外科”可以进行卡莱尔和沃罗诺夫的实验，“小外科”为手包扎绷带；天文学也有大小之分：大天文学推断出太阳系运动轨迹，小天文学为轮船在海中航行建议采用确定方向的方法。如果我们让卡莱尔去缠绷

带，结果就是又多了一位医士；当然这也有好处，但是很愚蠢，因为人们虽多了一位医士，却失去了一位天才的科学家。

现今，评论界将俄罗斯文学引向医士之途，医士主义就是俄罗斯文学病症的名称。难怪玛丽耶塔·沙吉尼扬①（前不久被戈尔巴乔夫之流冠以“左翼同路人”的女作家）没能忍住，在自己一部书中高声呐喊“日常生活和艺术”毫无“未来的反映”，其原因之一，就是“作家病了”。只是有一点她错了：这不是原因之一，而是惟一的一个原因，从广义上讲，所有其他的症结均源于此。

艺术也包括文学之目的，不是反映生活，而是要组织生活，建立生活（反映生活有小艺术：摄影）。对于文学艺术而言，“组织生活”指的是什么呢？阿韦尔巴赫② 是这样解释的：“乳制品公司将是新一代作家艺术作品的主题，因为它是新时期社会实践一大事。”这种说法颇似刻薄的笑话，然而这刻薄的笑话让后代永远铭记——阿韦尔巴赫就是写他自己。

若不是阿韦尔巴赫经营乳制品公司，而是一位专家的话，事情会令人敬重：即使是件小事，即使走一厘米，这毕竟是朝着确定目标迈出的重要一步。这是为实现目标的一百万种方法之一。专家的职责就是谈方法，谈这一厘米。艺术家的工作是谈目标，谈千米，谈百万米。艺术的组织作用在于，以热

---

① 玛丽耶塔·沙吉尼扬，1888～1982年，俄罗斯女作家。

② 阿韦尔巴赫，1872～1944年，前苏联眼科医师、科学院院士（1939年），国立赫尔姆霍茨眼科研究所（1935年）创建者之一。

情或讽刺方式唤起并激励读者,这是文学中的阴极和阳极。但是,一厘米的讽刺是可怜的,一厘米的热情,乳制品公司的激情也是荒谬可笑的,这不可能吸引任何人。为了唤醒民众,艺术家应寻求的不是方法,而是目的——人类奋斗的伟大目标。

1920 年

我 担 心

我担心，我们过于珍惜，过多地保留宫廷留给我们的遗产。像这几把镀金的安乐椅，是的，它们应受到保护：这些椅子是如此优雅，它们总是那么温柔地贴吻着每个落座者的臀部。毫无疑问，宫廷诗人们的优雅以及温柔举止颇似这些可人的镀金安乐椅。不过，与这些镀金安乐椅相比，我们更加关爱宫廷诗人这一产物，是否正确呢？瞧，宫殿是保存了下来，而宫廷已经不复存在。

我担心，我们太仁慈了，君不见法国革命无情地摧毁了整个宫廷。1794 年 11 月[①] 国民教育委员会主席裴昂发布一道指令，附带提一下，这指令里都讲了些什么。

“现今有很多狡黠的文人墨客，他们密切注视当前人们关注的问题；他们了解本季节盛行的时装和流行色；他们知道，哪一时节该戴尖顶或者椭圆形的红帽子，什么时候摘下……结果他们将大众的审美力导向习于奢侈的歧途，贬低了艺术价值。真正的天才创作应匠心独运，并能把自己的艺术构思

---

① 即 1793～1805 年法国共和历的 10 月，收获月，相当于 6 月 19～20 日至 7 月 18～19 日。

体现在青铜作品中。而那些庸才，在自由的庇护下，以自由的名义窃取昙花一现的胜利果实，摘走转瞬即逝的成功花朵……”

法国革命通过这一鄙薄他人的法令对乔装打扮的宫廷诗人施以斩首，我们却把那些“什么时节戴红帽子，什么时候摘掉帽子”，深知何时歌颂沙皇御见，什么时候赞美锤子和镰刀的狡黠的骚人墨客的作品当作无愧于革命的文学作品呈现给人民。文学界的半人半马[①] 们相互排挤、踩踏，拼命奔向那精美的奖品：书写颂歌的专利权，骑士般诋毁知识分子的专利权。我担心，裴昂说得不无道理，这就是亵渎、贬低艺术。我还担心，如果长此下去，那么近一时期的俄国文学将以油腔滑调学派的名声载入史册，因为正直的作家们已经两年无声无息了。

那些不甘于沉默的人把什么作品带进了文学？

未来主义者们就是极其狡猾的一类，他们立刻宣称，宫廷派当然非他们莫属。这一年间，除了他们那黄色的、绿色的、深红色的洋洋得意的庆祝嚎叫外，我们什么都没听到。然而，无产者的尖顶红帽与黄色短上衣的搭配，加之没洗净的脸上还留着昨天的蓝色花点，甚至于不讲究穿戴的人也感到非常刺眼：这些自许为传令官的人殷勤地为未来派文艺家指明了道路，未来主义已不复存在。像从前一样在这未来派

① 古希腊神话中的山林妖怪，一半像人，一半像马，象征善骑嗜杀的人。

平铁板式的汪洋大海中耸立着一座灯塔[1]——马雅可夫斯基，因为他不是那种狡黠的文人墨客：他讴歌革命的时候，其他人还呆在彼得堡以诗歌当远程炮弹轰击柏林。而目前这座辉煌的灯塔用其原有的自《我》和《像哞哞一样单纯》能量发光照明。在《革命的英雄和牺牲者》、《面包圈》诗集中，在弗兰格尔关于村妇的诗歌中已经不是昔日的马雅可夫斯基、爱迪生、少先队员，他所走的每一步，都是在密林中开辟出一条通道：他从密林中来到尘土飞扬的大道，他完善了公式化的主题和节律。其实，爱迪生也是完善了格雷海姆·贝尔[2] 的发明。

莫斯科意象派[3] 诗人的马论过于明显地挥舞马雅可夫斯基的铁棒压制他人。然而，他们无论怎样散发臭气，狂呼乱叫，都无法赶上马雅可夫斯基。遗憾的是，意象派美洲大陆早已被发现。还是在塞拉非诺时期，有一位自认为最伟大的人物，这位诗人曾写道："如果我不是怕让金色的彩云搅乱您谦虚的空气，我不能不用光芒四射的衣裳去打扮荣誉大厦之窗，赞美之手用这些衣裳去装点那些赐予佳作名字的脊梁……"

---

① 俄语中"灯塔"一词(маяк)与诗人马雅可夫斯基(Маяковский)姓氏的头四个字母相同。

② A.G. 贝尔，1847～1922 年，电话发明者之一。

③ 意象派是本世纪 20 年代俄国的一个文学团体；一种形式主义的诗学流派，第一次世界大战前产生于英国，1919～1924 年间传入俄国，其代表人物瓦·加·舍尔舍涅维奇(1893～1942 年)的文章《马就是马》引出马论观点。

(摘自皮耶特罗·阿莱廷诺[1] 致乌尔宾斯卡娅公爵夫人的一封信)“赞美之手”和“名字的脊梁”,这不是意象派吗? 优异的、机智的方法“Image”[2] 变成了目的,大车拉大马。

无产阶级作家和诗人准备好了机车,尽心竭力打算当一名飞行家。

机车真心诚意地、尽力地噗噗喷汽,可它怎么也不像能飞到空中。除了一些小小的例外(像莫斯科“锻冶场”[3] 的米哈依尔·沃尔科夫),所有无产阶级文化协会成员作品中都存在最革命的内容和最反动的形式。无产阶级文化派的艺术,目前正后退至60年代。我又担心,来自狡黠文人的飞机“在自由的庇护下早晚会赶过诚实的机车,以自由的名义窃取昙花一现的胜利果实”。

幸亏,公众的辨别力比料想的更敏锐,因此,御用文人的庆贺只能是过眼云烟。同样,未来派艺术家的欢喜也是转瞬即逝。克柳耶夫[4] 有关卑鄙的威廉爱国诗集发表之后,陶醉在《法令的呼唤》和机枪的吼叫声中(多美妙的韵律:机关枪

① 皮耶特罗·阿莱廷诺,1492~1556年,意大利文艺复兴时期作家,著有多部讽刺喜剧和政治抨击性文章,他的书信具有历史文化价值。

② 英语,意为“比喻、形象”。

③ “锻冶场”是前苏联文学团体,成立于1920年,由一批脱离无产阶级文化协会的诗人组成,他们的诗歌是革命初期无产阶级浪漫主义抒情诗的代表,1931年同“拉普”合并。

④ 克柳耶夫,1887~1937年,俄罗斯诗人,他的诗篇有宗法制农民气息和宗教色彩,偏爱拟古,寓意莫测,富民歌风格。

——甜言蜜语[①]!)。好像戈罗杰茨基[②] 并没有庆贺,即使庆贺也是转瞬间之事:在杜马大厅举办的晚会上他受到冷遇,在艺术之家组织的晚会,有数十人不肯赏光。

非御用文人缄默无息。两年前发表了勃洛克的《十二个》,最近,受第十二个的打击勃洛克也沉默不语。早已面世而刚被注意到的《西徐亚人》在昏暗的、没有无轨电车的马路上飞跑而过,人面鸟出版社去年出的《幻想家札记》在黑暗中孤独地发着白光。我们也听到,安德列·别雷在那诉怨:"生活的环境被撕成了碎片;作者有时在工作的重负之中倒下,有时躲避工作,他一连数月都无法集中精力,完成未写完的句子。此时作者往往面临一个问题:有人需要他吗?也就是说是否需要《彼得堡》、《银鸽》[③] 这样的作品?也许,笔者是作为'诗学'老师才需要?如果真是如此,笔者应立刻搁下笔,在街道清洁工中给自己找一席之地,免得用文学活动的代用品强奸自己的灵魂……"

没错,这就是文学缄默的真正原因之一。不愿成为御用文人的作家,如果他想生存,就应该拿起公文包去上班。现如今,果戈理也可能夹着公文包去戏剧部工作;毫无疑问,屠格涅夫也会在《世界文学》编辑部翻译巴尔扎克和福楼拜的作品;赫尔岑可能在波罗的海舰队讲课;契诃夫大概在卫生保健

---

① 俄语中的"机关枪"最后一音节与"甜言蜜语"一词发音相同。

② 戈罗杰茨基,1884~1967年,俄罗斯诗人。

③ 这两部长篇小说是别雷的代表作。

委员会供职。否则，为了生存，像五年前一个大学生靠40卢布过日子的话，那果戈理就不得不每月创作四部《钦差大臣》，屠格涅夫只好每两个月写出三部《父与子》，契诃夫只得一个月编上百篇短篇小说。这似乎是荒唐的玩笑，然而不幸的是，这不是玩笑，而是实在的数字。语言艺术家那缓慢地、有苦也有乐地把自己的构思体现在青铜器作品上的劳动，高谈阔论者的劳动，契诃夫的作品和布列什科·布列什柯夫斯基的作品，现如今的计价完全一样：按长度、页码标准来衡量。因此，作家面临的选择即是：要么成为布列什科·布列什柯夫斯基，要么沉默少语。对于真正的作家、诗人来说，选择是明确的。

主要问题还不在于此，俄国作家已经习惯了忍饥挨饿。缄默的主要原因既非粮食，也不是纸张，而是比这些更加沉重的、顽固的、残酷的东西，主要在于真正的文学不是由那些忠于职守、政治上可靠的官员创造的，而是由狂妄分子、隐士、异教徒、幻想家、叛逆者、怀疑论者创造的。如果作家应当是一个明智的人，如果他是虔诚的天主教徒，有益于今天的人，那么他就不像斯威夫特①那样去随意鞭挞他人，也不可能像阿纳托尔·法朗士②那样嘲笑所有的人——那样，就不会有青铜文学，而只能是文牍式的和报刊的文学。这种文学作品大家今天读了，明天就拿去包粘土肥皂了。

---

① 斯威夫特，1667~1745年，英国作家、政治活动家，善写抨击文章。

② 阿纳托尔·法朗士，1844~1924年，法国作家。

那些试图在我们这不平凡的时代建立新文化者常把目光投向遥远的过去，投向运动场，投向剧院，投向雅典平民游戏。回顾过去是正确的，然而不要忘记，雅典的 àγopá——即雅典人民，不单单会听颂歌，他们也不怕阿里斯托芬① 无情的鞭笞。而我们……哪里还顾得上阿里斯托芬呀，连高尔基的无可非议的剧本《斯洛沃捷克的勤快人》都从剧目中被取消，为的是保护这些小傻孩子——俄国平民免遭诱惑！

我担心，倘若继续把俄国平民当作小孩子，还要保护他们的纯洁无暇的话，我们不会有真正的文学；我担心，倘若我们不摆脱某种新的天主教，其异端邪说的危害性不次于旧的天主教，我们也不会有真正的文学；我更担心的是，如果这种病不根治，那么俄国文学的未来只能有一种：它的过去。

1921 年

① 阿里斯托芬，约公元前 445～约公元前 385 年，古希腊诗人、喜剧作家，有“喜剧之父”之称。

新俄罗斯散文

近年来，俄国文学——就像失去自己阴影的皮特·施列米里，有作家，而无批评家。形式主义者还没冒险制造活人，只是将尸体制成标本。活人落入评论爱好者之手，尸体以天使般的纯朴评论文艺作品，如同我认识的一位工程师评价音乐：他将所有的音乐分成两部分，“愿上帝保佑沙皇”为一部分，另一部分就是其他余下的；能站起来的是第一部分，站不起来的，也就是另一部分，这一部分是“上帝不保佑沙皇”。现在作家听不到另一种回声，对文艺作品和职业作品的评论不见了，我，一个小说家也不由得从圆圈歌舞中走出来一会，以旁观者身份看看，谁？怎么样？何去何从？

从东往西的圆圈舞，从左向右，最左边的：是“无产阶级小说家”。并没有这些人。

他们是存在的，但是目前尚无一人，什么人可以经历明天并且可以载入文学历史——哪怕不是通过正门。尽管建立了专门的孵卵器，却未能孵出任何的无产阶级文学。如今经常听到诚实的表白：“我们人为建立的无产阶级文学，组织无产阶级文化协会徒劳无益，因为无产阶级文化协会未出现任何作家，未带来任何作品。”他们也不能带来诸如教条、停滞不

前、协和韵——明显地掺上艺术病——使艺术形式变得更加复杂。诚然，莫斯科的“锻冶场”、“矿山”等文学团体锻炼出来几位不可怀疑的诗人卡津[①]、奥布拉多维奇、亚历山德罗夫斯基。但是安德列·别雷说得正确，他在自己其中一篇文章中讲到：“创作……散文要难于诗歌。因此从历史角度看，散文的出现与诗歌比起来要晚得多。”这“晚得多”对于莫斯科的“锻冶场”、“矿山”等大多数文学团体而言，还是相当久远的。

一个异常活跃的文学团体“宇宙人”，他们寄生于彼得堡各报刊家庭评论文章中，每星期疯狂地威胁有天赋的新人。然而，盛情地反映社会生活的标志不见起色：对散文作家来说宇宙中仍然是干旱，也无收成。最好承担这种友善的义务还是一部长篇小说，小说郑重地起名为《饥饿》。《饥饿》中女主人公（当然不是玛丽娅，也不是达里娅，而是根据神话中之美学称为“菲娅”）在谈及自己容貌时说：“我既看不到眼睛，也看不到鼻子。好像什么苍白的东西显现白色，可是思绪却无法抓住。”这不仅是“菲娅”的容貌，也是所有中篇小说的容貌：严肃、陈腐于形式，连“花凋谢了，火光已熄灭……再见了，谢尔盖，永别了。我把他永远埋葬”都包括在内。这不仅是中篇小说的结尾，而且，也许是作者的结局。

莫斯科的一些共产党员作家如阿罗谢夫、涅韦罗夫、李别进斯基更加坚定、真诚，他们用现实主义的老木犁开垦自己的

---

① 卡津，1898～1981年，苏联俄罗斯诗人，文学团体“锻冶场”组织者之一。

作品。然而阿罗谢夫一次连根拔除了相当深的心理主根(中篇小说《苦难》和《前些天》),李别进斯基(中篇小说《一周间》)用印象主义点缀日常生活,涅韦罗夫……难道涅韦罗夫忠实地叙述圣母升天?这一切很明显,毫无疑问,这些作家与"宇宙人"和"锻冶场"一样坚信,革命的艺术就是反映革命的日常生活的艺术。他们只是看到了身体——甚至没见到身体,只是见到帽子、弗伦奇式军上衣、手套、皮靴,只是看到我们这一时代宏伟的、虚幻的精神气势,这一气势已摧毁了日常生活,以便提出存在问题,这一点在任何人的作品中都未感觉到。这是巡回展览画派,这是韦列夏金[1],就让艺术的革命法庭,让它去追究上述散文作家团体的艺术反革命分子吧。

在被告席上并排的或许有……俄罗斯未来派文艺家。物证:"列夫"[2] 杂志第1期——即"左翼艺术阵线杂志"。三个黄色炸药宣言,亲自致辞:"我们深知,我们是当代艺术的最佳工作者。"的确,阿谢耶夫、马雅可夫斯基的诗歌精湛巧妙;突然,向右转一周!从阿谢耶夫转到阿夫谢恩科·布里克的短篇小说《非同路人》。这部短篇小说是一部现代环境下非常成功地模仿沙龙式故事的讽刺性模拟作品,甚至明显讽刺性地模

---

① 韦列夏金,1842~1904年,俄国画家,接近巡回展览派。

② "列夫"是"左翼艺术阵线"的俄文缩写,它即是1922~1929年在莫斯科、奥德萨等城成立的苏联文学艺术家联合会,成员有马雅可夫斯基、阿谢耶夫、特列季亚科夫等,宗旨是创建积极的革命艺术,但这又与他们的美学原则"纪实文学"、"生产艺术"等发生矛盾,先后出版过杂志《列夫》(1923~1925年)和《新列夫》(1927~1928年)。

拟了主人公"雅致的"姓氏——斯特列托夫！韦利亚尔斯卡娅！作者跟"列夫"编辑部开了个玩笑，但是这种讽刺性的模拟作品当然不可能与任何新的艺术相提并论。

诞生于彼得堡艺术之家的文学团体谢拉皮翁兄弟① 最初听到了钟声，可是现在对其赞誉之文差点儿被刑事法典所取代：据（宇宙人提供的）最新资料表明，这些作家"一文不名"，他们是"披着羊皮的狼"，而且他们"不愿接受"革命。谢拉皮翁兄弟不是莫扎特，可是他们中间有萨利里②，这一切自然是纯粹的萨利里作风——目前在俄国没有敌视革命的作家，如果说有，那是寂寞无聊，臆造出来的。理由就是，这些作家并不认为革命是一位需要严加防护免受微弱的穿堂风患有痨病的小姐。

不过，谢拉皮翁兄弟本来就是杜撰的，如同阿纳托尔·法朗士笔下的波纳尔。波纳尔被控犯有各种过失，甚至是罪行，但是根本没有波纳尔此人，他是贝尔热莱太太捏造出来的。我在某种程度上也处于这位贝尔热莱太太的这种情形；然而现今已无法隐瞒，谢拉皮翁兄弟根本不是兄弟，他们有各自的

---

① "谢拉皮翁兄弟"是1921年在彼得堡成立的一个文学社团，名称取自德国浪漫主义作家霍夫曼的同名小说集，宗旨是探索新的现实主义的写作方法和进行形式方面的实验，摈弃文学中的原始派和"招贴画"风格，创作出许多在苏联文学中颇有分量的作品。

② 萨利里，1750～1825年，意大利作曲家，1766年移居维也纳，著有歌剧多部，其学生有L. 贝多芬、F. 舒伯特、F. 李斯特。传话萨利里毒死了W.A. 莫扎特。

父亲;也不是什么学派,更谈不上什么流派:一些人朝东走,而另一些人向西行,有何派别而言?这只是碰巧同路的人在车厢里的会面,他们一起乘车从传统文学到第一枢纽站;只有一部分人继续乘行,其余的人则滞留在这一临时的、靠道听途说粉饰的现实主义车站。大概在此停留的有维·伊万诺夫和费定,也许还有尼基京和左琴科。载运的丰富语言将四人吸引到地面,引入日常生活;他们四人与霍夫曼[①] 式的谢拉皮翁兄弟也只不过是点头之交。

一些朴直的评论家运用"上帝"、"非上帝"的方法,特别针对维亚·伊万诺夫[②],有人甚至称其为"新时期的高尔基"。也许,他们想对其大加称赞,可是对于一位作家来说,这样的赞誉是一种不幸。当年任何人也没把高尔基称为新的什么,因为他就是高尔基,而不是别的什么人,只有在长期辛勤地工作、思考之后,在发表《童年》、《混乱》之后,他才成为高尔基。

要使维亚·伊万诺夫多多地思考,目前做不到,他更多地是体验。至今没有任何一位像维亚·伊万诺夫那样的俄罗斯作家不是靠感觉来创作的。他不加选择地洞察一切,他散发着"被汗浸湿的裤子"的气味,"散发着季米特里之手的尿味",还散发着狗毛的气味、污粪味、蘑菇味、冰水味、香皂味、马乳酒味、烟味、家酿酒味、"人的贫穷"味——这种名目可无休止

① 霍夫曼,1776~1822年,德国浪漫主义作家、作曲家、画家,他的作品既有轻快的富于哲理的讽刺和离奇怪诞的神秘色彩,也有对现实的抨击。

② 维亚·伊万诺夫,1895~1963年,俄罗斯作家。

地列举下去。维亚·伊万诺夫的嗅觉是十分出色的、兽性的，但是，当他想到，人的构成不是只有感觉器官，像魑魅只凭感觉，人还试着哲理地思考，当然有时也闹出各种笑话，如同《有色的风》中那寻神对话："你有马乳酒吗？""没有，你是怎样看待上帝的？"或者这部作品的主人公费力地爬到一女人身上，猛地想起："要有信仰，应该有何种信仰——不得而知。"

维亚·伊万诺夫是位无可厚非的从事彩色写生的画家；而且语言的艺术，就是彩色写生艺术，就是建筑艺术，就是音乐。语言的音乐他听得太少并且主题的建筑形式他还未见过，因此他对长篇小说(《蓝色沙地》)复杂的复调结构处理显得力不从心。暂时他身心处在日常生活中(《革命的日常生活》)并且他愈来愈多的作品都是描写日常生活，只有形象的印象主义才能为其提供谢拉皮翁兄弟专车车票的权利。

"周围的人对我感到惊讶，为何我如此干净？他们还不知道，我全身脏兮兮的，沾满绒毛……我只是想，怎样更利落地翻个跟斗……我很苦恼，如何解脱呢？"这是摘自尼·尼基京[①]其中一部短篇小说抒情的插笔，如果在哪部文学引论中插入"共同忏悔"篇，这正是尼基京要讲的。

尼基京病态的翻跟斗特别明显地表现在他近期作品当中，这种病态是由于庸俗的畏惧心理而得；若说得好听些，确切地说，也许是害怕。有时发表的作品内容颇令人费解，譬如

① 尼·尼基京，1895～1963年，俄罗斯作家，著有长、短篇小说和剧本；主要描写社会主义建设。

"疲惫的汗水","脱落的麦穗",或者"海鸥在水面上振翅高声喊叫","眺望有腿之苍天",虽然作者大概知道,"高声喊叫"就是大叫起来,而苍穹根本不可能有腿。

因苦闷而翻跟斗是不能治愈的。苦闷、痛苦,——这正是心灵的创伤,由此可流出真正的艺术(血)。尼基京,不管他有幸还是不幸有这种创伤,正是从这创伤中,他创作出那些《佩拉》、《石》、《桩》等短篇小说;正因如此,他比维亚·伊万诺夫更加令人提心吊胆。他在"革命的日常生活"中,在创作中,在印象派画中,面对自己的事业不可能高枕无忧。

左琴科[①] 同尼基京和维亚·伊万诺夫坐在同一桌旁,他们狼吞虎咽着同一有花纹的、渲染的词语蜜糖饼干。然而,左琴科既没有尼基京的什么翻跟斗,也没有像维亚·伊万诺夫不加选择的贪食。左琴科是彼得堡所有文学青年中一位能准确无误地把握民间方言和民间故事形式(类似于前面提及的莫斯科作家列昂诺夫)的作家。这种完美无暇的技能总是令人担心,作者给自己找到属于自己的 un petit verre[②],然而,左琴科尚未发表的一部讽刺性模拟文学佳作以及他那以感伤主义和有感伤主义特征的讽刺性模拟作品为冲突焦点的中篇小说《阿波罗和塔玛拉》令人深思,作者的创作领域或许不仅仅局限于民间故事。

① 左琴科,1895~1958年,俄罗斯作家。

② 法文,意为一个小玻璃制品。

费定[①] 的长处体现在深思熟虑的短篇小说《花园》中，这部短篇小说若再署名布宁该多好。在中篇小说《安娜·季莫费耶娃》中有向左发展的趋势，似乎在其未写完的长篇小说中继续向左发展。目前费定比其他人更加正确，更加典范。

还有三个“谢拉皮翁兄弟”——卡维林 [②]，伦茨[③] 和斯洛尼姆斯基[④] 拿到了继续乘行的车票。他们也许不会抵达终点，在中途什么地方下车；也许，斯洛尼姆斯基会感到筋疲力尽，伦茨将失去耐心，但是目前由于他们滞留在俄罗斯散文传统的日常生活中过久，因而远离了他们另四个同伴。想入非非、情节的贫血症状、一切流于彩色写生艺术形式，这都成了俄国小说家的传统病症。这三位作家的作品，的确也是靠彩色写生艺术、建筑艺术、情节结构以及幻想，他们与霍夫曼同宗同族不只从身份证上能看出来。

特别是卡维林，他所在地域是海德堡、符腾堡，这两个地方居住着僧侣团首领、市长和太太们。对于他而言语言就是a.в.c.x.y，对于任何语言来说意义都是相同的；他作品中没有名数，他不懂绘画，因为他全身心投入到建筑艺术之中。在此他的经验也很有趣：他创作的坚固的合成物都是发自幻想和现实；发现实质，突出强调结构；通过对称的反映途径（《第五个朝圣者》），他善于哲理深入地透视。若要成为有独创见

---

① 费定，1895～1977，俄罗斯作家、社会活动家，苏联科学院院士。

② 卡维林，1902～　，俄罗斯作家。

③ 伦茨，1892～1979 年，俄罗斯法学家。

④ 斯洛尼姆斯基，1897～1972，俄罗斯作家。

解的作家，卡维林如果能把目光从自己的纽伦堡转向彼得堡，对自己的语义稍作修饰，并记起这语言是俄语就好了。

伦茨同卡维林一样，他的范围是代数、图纸，而不在彩色写生艺术这一领域。他的短篇小说还未步出基本练习阶段，也许永远如此。他作品中情节通常非常紧张，以致于短篇小说薄薄的外壳承受不住，作者还选取电影剧本或者短篇文艺作品的内容。他的一部基于某种代数的西班牙的戏剧《不受法律保护》比任何其他反映革命日常生活的短篇小说或者短篇文艺作品将革命进行得更加深入，引起当代人的极大兴趣。

斯洛尼姆斯基目前还是个杂家；毫无疑问，他就像他惟一的一部短篇小说集《第六个射手》那样，其中日常生活（战争、前线、1917年），闪现日常生活的各类事件的屏幕很不坚固，经常轻轻摆动。有种感觉，透过屏幕，幻想的作品可破其而入。

这只是发生在某节车厢的乘客——"谢拉皮翁兄弟"身上的一幕幕，他们的车厢门上着锁。可是，实际上他们车厢还可以坐许多人。当然，这空位子对于彼得堡人首先是留给奥莉加·福尔什[①] 的——与其说是因为她的短篇小说，不如说是因为她的剧作：在短篇小说中，现代生活反映得比较肤浅、直接；而在剧本中，则以不显眼的功能表现得非常深入、非常感人（《拉维》，《哥白尼》）。这些空位子对于莫斯科人，自然就是留给皮利尼亚克，留给帕斯捷尔纳克、列昂诺夫、布丹采夫、奥

① 奥莉加·福尔什，1873～1961年，俄罗斯女作家。

格涅夫、马雷什金。

莫斯科文学青年中皮利尼亚克最大(二月革命前他已开始发表作品),目前也最有名。他显然是别雷一手培养出来的,但是就像任何一个强有力的善于创作的个体那样,他也想尽快剪断脐带,因此他在自己最新一部中篇小说的献词中写道,"献给列米佐夫大师,我曾是其门下弟子",这只是他本能的对别雷的自卫。

皮利尼亚克作品的价值当然不是所谓的他准是从被革命挖出的坑中搞到的用于雕塑的粘土,也不是双色的政论作品,但他那为自己的创作所追求的新形式,以及同时致力于语言的彩色画和建筑艺术,这只有少数人能做得到。

皮利尼亚克作品的结构处理有其独到、新颖之处,这就是经常采用"不同观点的位移"方法。一个主题内容在一个页面上三番五次地、出其不意地、支离破碎地用另一个内容代换,以前他经常运用这种方法作为两个或几个主题线索的频繁交替(安娜加上弗龙斯基,基奇加上莱温等等),但任何人都没有皮利尼亚克这样的振动频率:皮利尼亚克从直流电转到交流电,从双相、三相电换到多相电。这一方法在他初期一部中篇小说(《伊万和玛丽娅》中运用得淋漓尽致。

皮利尼亚克在近期一些作品中尝试一种无主人公的结构,其宗旨类似于托勒尔[①] 的《Massemensch》[②],把普通人、群

① 托勒尔,1893~1939年,德国作家,表现主义领袖之一。

② 德语,意为《群众和人》,托勒尔代表作。

众放在中心位置，就像可以用混凝土浇铸墙替代用砖砌造一样。但是浇铸混凝土墙需要钢骨架，而皮利尼亚克的作品向来没有结构，目前他作品的主题还是简单、无脊椎形式。他的中篇小说或者是长篇小说恰如蚯蚓，随时可以切成段，每一段都无任何痛苦，各自爬各自的路。正因为如此，他对没有一定情节、无主人公的中篇小说(《第三个首都》)构思的尝试目前尚未成功：无论作者如何强调"没有主人公"，而中篇小说仍不是用混凝土，而是用砖构架，不是由普通群众，而是由人组成。

皮利尼亚克似乎尚未听到，我们这一时代的语言像电码一样快速、迅捷；在其作品中，尤其是近期一些作品中采用卡拉姆津[①] 式的句法，周期的松散流沙。朗诵这些作品只有空气泵可为之，任何人的呼吸都不够用。也许，要加固这一时期的泥塘，作者采用了各种乖谬的文法技巧；倘若别雷动用这些绝招，会令人震惊失色的。我记得，一位奔萨市的现代派指挥让乐队队员以各种菱形、梯级似的和半圆的……方式分散坐下，来演奏"魔鬼"中的集成曲。但是皮利尼亚克的作品毕竟不是集成曲，他作品中有话语，有作品独特的结构手法，奔萨模式只能搞砸其作品。

以前莫斯科距离奔萨比彼得堡近，将来也永远如此。这种地理上的上天安排发生了作用。布丹采夫词藻华丽，各式

① 卡拉姆津，1766～1826年，俄国作家、历史学家，贵族和开明的专制制度的思想家，俄罗斯感伤主义文学的奠基人。

各样字体的作品(长篇小说《叛乱》)中随处可见奔萨指挥舞动的双臂——十点铅字、斜体字、小号铅字、棒状铅字、手写体、细黑体字、黑体字……在这些表面事物中,在节律和文体的混乱线条下,大量形动词的同时使用成为文体的累赘,这可以看到当今城市化语言那灵巧的身体,主题的坚固框架,锐利、清新的洞察力。象征主义中有着奔放的印象主义,这从根本上保证了作者免于千篇一律,但有时也使作者创造出明显的实验室培植出的形象。布丹采夫在其长篇小说中的许多地方都成功运用了文学的迭音——这种艺术,除他之外年轻一代的作家中没人熟悉此种手法。

我们又回到了奔萨:深奥、高不可测、没有棱角、无个性、肤浅、不明智……这是亚·马雷什金[①]因列昂尼德·安德烈耶夫[②]的罪过而不安。这位作家目前共发表了两部短篇小说,但是这两篇小说的内容令人眼花缭乱,他需要的只是跳过奔萨的深不可测。短篇小说《攻克达伊尔》中马雷什金成功地做到了皮利尼亚克目前未做到的——上千个人物,无名的主人公。

皮利尼亚克单纵阵中可以看到奥格涅夫[③],其作品(中篇小说《欧亚大陆》)正展现了主题的多相性。不过晚些时候在

① 马雷什金,1892～1938年,俄罗斯作家。

② 安德烈耶夫,1871～1919年,俄罗斯作家,早期的短篇小说具有民主主义和现实主义性质,较晚期的作品有现实主义因素。

③ 奥格涅夫,1888～1938年,原名罗扎诺夫,俄罗斯作家、教育家。

他作品里可见到独特的东西：幻想和生活的综合（短篇小说《共和国之菜汤》），对于现代生活的综合的构架大概不是惟一正确的坐标。从一开始列昂诺夫是为自己的短篇小说才取这些坐标的，同时抱有很大的幻想，甚至是虚构；这保证了广泛的领域，保证了作者在日常生活中没有僵化。列昂诺夫胡说：他是毫无疑义的列米佐维奇；由此看出他作品的语言是粉红色的、有弹性的，非常俄罗斯化，但没有任何的行话。

帕斯捷尔纳克① 选择了一条最艰苦同时又是最有希望之路。这是一位无门无派的作家，他不是那种一下子就冒出来的新人，当时，他总共发表了一个短篇和一个中篇（《柳维尔斯的童年》）。他的作品新颖、独特，不在情节中（他的作品没有一定情节），也不在词汇方面，而是在除他之外无人所写的平面上——在句法中。不过，他作品中象征主义还是很尖锐、很独特的。他并不是冒着枪林弹雨，扛着红旗去寻求外部现代生活。当然，他本人还是处在现代艺术之中。

这就是年轻一代的散文家：坐在旧现实主义右边的长椅上自以为是政治上的左派；处于中央的是印象派的日常生活和民间口头创作；左边坐着题材创作者，绝对的在日常生活中生长的幻想形象，说其是左派，是因为在这一点上他们从俄罗斯散文传统中最大限度地摆脱出来。

这些传统——精美的画架画、日常生活、心理描写，还牢

---

① 帕斯捷尔纳克，1890～1960年，俄罗斯作家，代表作是长篇小说《日瓦格医生》。

固地束缚着老一代的散文作家。近几年的地震没能改变他们的创作手法,宏伟的大厦只是留下时代的烙印,长篇小说都是现代生活材料。

不过这些大厦刚刚开放让人参观。年纪大些的作家因其地位处在圆锥体中,这圆锥体受爆炸力的波及,他们从不能创作的荒原走出来,他们的作品像传闻所说的那样名噪一时。在克里米亚一个荒凉偏远的地方,谢尔盖耶夫-倩斯基[①] 默默地完成了还是始于战争期间的宏伟工程长篇小说《改观》(尚未发表)。普里什文[②] 的中篇小说《猴子的奴隶》中有那么多今天,以致我们要将它读完只能在姗姗来迟的明天。伊·诺维科夫、鲍·扎伊采夫、什梅廖夫的长篇小说也充满了现实的生活内容。什梅廖夫短篇佳作《曾经》(刊登在《矿藏》丛刊)中生活时时刻刻作好发谵语的准备,这保证了什梅廖夫在长篇小说中有能力真正地吸收现代生活内容。

在《矿藏》和《新莫斯科》杂志社中有一很大的散文家团体(特列尼约夫、尼卡德罗夫、希什科夫、阿·雅科夫列夫及其他人)还在双指画着十字对现实主义的生活非常崇拜,这些人也许比有一些年轻作家更坚定,更与众不同,更有才干,但这是旧莫斯科,而无论如何它也不会是新的。

被抛弃到柏林、巴黎、布拉格的俄国的作家很少有柳树开

---

① 谢尔盖耶夫-倩斯基,1875~1958年,原姓谢尔盖耶夫,俄罗斯作家,原苏联科学院院士。

② 普里什文,1873~1954年,俄罗斯作家,其哲理抒情散文的主题大部分同自然、历史、人民生活以及民间创作有关。

花(无论在哪儿柳树都开花:即使在装水的瓶子里),库普林、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯[①]、布宁都不再开花了。不过,最近传闻布宁新的短篇小说问世了,别雷的两根枝条也有一枝已吐出了嫩芽——他的诗作。列米佐夫从装有俄罗斯泥土的小盒子里吮吸着汁液,他把这盒子带到了柏林,一直带在身边;他等待着施泰因纳赫[②] 手术的结果——他前途无量啊!但这儿还有两位名人:阿·尼·托尔斯泰和爱伦堡——只有他们二人可与在彼得堡、莫斯科搞创作的人一争高低。

阿·托尔斯泰的《苦难的历程》,这部新的长篇小说原本不是这样命名的:这是最后一部老俄罗斯的长篇小说,这是真正的托尔斯泰——列夫·托尔斯泰——现实主义的最新成果。对于阿·托尔斯泰来说,这是一部全新的长篇小说,在此之前,他作品中的主人公除了不用脑袋思考外,想干什么就干什么,而现在出乎意外地要用脑子思考了。他们往往都不能很顺利地摆脱这种不习惯。在《苦难的历程》中布罗夫谈论爱情时,认为爱情就是谎言。这已经是 1001 次发明火药了。而阿尔齐巴舍夫和温尼琴科则成了最后的施瓦茨。但是另一些作品,如格沃兹杰夫的论《群体》和论《俄寸[③]》,日丹诺夫的论《人的规律和人类社会的规律》,关于剖析自由与平等——这

① 吉皮乌斯,1869~1945 年,俄罗斯女作家、诗人,1920 年移居国外。

② 施泰因纳赫,1861~1944 年,奥地利生理学家,发表通过移植和阉割生殖腺改变哺乳动物性别的实验报告。

③ 1 俄寸等于 4.4 厘米。

才是真正的，这是来源于浮士德[①]影响的作品。但愿长篇小说按主题的轨道，按照邮政列车时刻表运行；但愿作者对偶尔出现的大胆的修饰语像意大利人 Dmettatypy 一样立刻划上引号；但愿旧皮囊里灌入了好酒，一口气读完另一些作品，读者昏昏欲醉，因为要让阿·托尔斯泰知道，爱情是什么(许多孩子仅仅通过解剖学课本才了解这一内容)。

阿·托尔斯泰在其最近发表的一部长篇小说《艾丽达》中尝试从邮政列车换乘幻想的飞机——但只是一跳，飞机翅膀突然张开，他像一只从窗里(生活)钻出来的寒鸦幼雏，掉到地上。托尔斯泰的火星距梁赞 40 俄里[②]，那还有穿着法定红衬衫的牧人，甚至有"口中的金子"(金牙?)，甚至还有与同乡断绝了往来，偷偷用手指弄成喇叭状的楼房管理员，想必以前他跟随贵族一道去过意大利。红军战士古谢夫是阿·托尔斯泰创作方式的长篇小说中惟一活生生的人物：只有他一个人在说，其余所有的人都在读。

长篇小说的语言，伴着出色的"异常的眼神"，突然某一个光秃秃的东西，犹如"记忆唤起了前不久的过去"。"前不久的过去"比"异常"还要多。在此语言和象征主义所发生的情况就如同有一次见到一位得过伤寒的女人；头发被剪掉了，没了女人样：像个小男孩。托尔斯泰迫不得已地剪掉了习惯了的

① 浮士德，德国民间传说和世界文学艺术作品中的主人公，人类探索知识的象征。

② 1 俄里等于 106 公里。

象征主义和日常生活,创立新的形式他又办不到。

终于若从威尔斯[①]和茹拉夫斯基算起,《艾丽达》有许多亲属。在《红色处女地》月刊杂志中,《艾丽达》若跟像鲁道夫·施泰纳这样的真正“神秘主义者”认识必定会脸红的:艾丽达在施泰纳的《阿卡莎纪事》中读到了关于7个人种、关于大西洲[①] 之谜,关于植物能等等。

爱伦堡[②] 看来是俄国国内和国外作家中最现代的一位作家,他敏锐地感到即将来临的共产国际,及时地成为一名非俄罗斯作家,概括地说成为一名欧洲作家,甚至可以说是世界语作家,他的长篇小说《胡里奥·胡伦尼多》就是证明。

有一篇描写一位年轻母亲的短篇小说:她是那么爱自己尚未出世的孩子,想尽快见到他(她),等不到九个月,过了六个月就把孩子生了下来。这一切犹如发生在爱伦堡身上。不过,在此也许只是一种自卫的本能,倘若不是“胡伦尼多”已成熟,作者大概不会写出这种难产的作品。但是虽然新生儿的囟门尚未合上,身体有些部位的皮肤也没有长好,这部长篇小说在俄国文学中还是绝无仅有的。

这绝不仅仅是因为长篇小说本身很深奥,而是胡伦尼多聪明有头脑。下面这种情况除外,近十年来俄国文学似乎专门塑造一些蠢货、白痴、笨蛋、带点傻气的人,而如果试着创作

① 根据柏拉图作品中的古希腊传说记载,为直布罗陀海峡以西大西洋上的大岛,土地肥沃,人口稠密,后因地震沉没。

② 伊·格·爱伦堡,1891~1967年,俄罗斯作家,社会活动家。

一些有头脑的主人公,结果适得其反。爱伦堡却成功地做到了。还有一点——讽刺。这是欧洲人的武器,在我国知者不多;这是长剑,爱伦堡把帝国主义战争、道德、宗教、社会主义、国家等形形色色的事物一个接一个地穿到这把长剑上,而在我们这里讽刺只是小木棍、鞭子。在这儿又发觉几块没长好的皮肤:与法郎士的佳作并列的是流产了的讽刺小品文(比如第六章、第十五章)。

但是语言最有力地揭示了作者作品中的流产现象。这部长篇小说的一些地方给人以从某种语言生硬地译成不地道的俄语的印象。还有句法:“忏悔,保证,将来不当部长”……可怕的是“一对星期”,“我们大家要去荷兰一对星期”,以及慢性的、无法医治的“暴露”。更令人遗憾的是,有时与铁锈“暴露”排在一起的是金子的颗粒:知识分子的“胡须稀疏,犹如年景不好庄稼地长出的秧苗”;在咖啡馆里女人们“脸上涂着厚厚的靶子为的是亲吻”。

爱伦堡三个短篇小册子(《离奇的事件》、《十三个烟斗》、《六个轻松结局的故事》)是三个点,这三个点可延伸出爱伦堡形式转化的轨迹:在第一个小册子中生活和俄语与幻想交织在一起;第二本书中“胡伦尼多”长出一枝杈;在第三本书里语言简洁、犀利、尖刻、紧凑、国际化,与法国最新的散文语言明显地相近(达达派①、桑德拉尔、罗曼的《多诺古》),不只因为

① 达达派,1916~1922年间出现的现代文艺流派,达达主义形成于瑞士无政府主义知识界。

在这部书里乡下人说着田园农民式的用语(《为俄罗斯祈祷》中的叶戈雷奇,《62号殖民地》中的西里恩)。

爱伦堡作品语言中大量的瑕疵说明(但是,当然不是自我辩解),无论是在长篇,还是短篇小说中他都是位始终不渝的结构主义者,他作品中占首要地位的不是华丽的词藻,也不是情调,而是结构。可以说,他的结构才能与他在那一领域此岸的战友们相比,表现出过人的机智(在《胡伦尼多》中作者将角色引入的方法非常成功,对于俄罗斯散文而言是新借用来的。不过,罗曼的短篇小说结构是以电影剧本的形式出现的)。爱伦堡把自己封闭在现代俄罗斯散文的左翼中。

这样,我们绕了一周:数十个名字、数十本书(或者文章)名、无数个不眠之夜、成就、错误、谎言和真理。但这就是生活:沿着无错的直线、沿着圆环运动着的僵化的机制。艺术中最正确的方法就是扼杀——就是把某一种形式及某一种哲学奉为经典。这种标准由于过度发胖,由于熵的作用将很快消亡。

近年来俄国文学受到了这种熵的威胁,然而文学的生命力很强,文学中还在进行着人为的综合,针对形式潮流的斗争。这一潮流中的象征主义在文学领域中已经不存在了,它在书架上牢牢地扎下了根。因此,政治上左倾的绯红色的朴素现实主义在抖掉40年的灰尘后显露出来。但是今天,当精密科学炸毁了物质的客观现实,现实主义失去了根基,它成了年老的和年轻的老人的归宿。精密科学中,分析越来越多地

取代了综合，极为精密的研究任务逐渐取代了德谟克利特① 和康德② 的任务，取代了空间、时间、宇宙的任务。显然，新文学前面耸立着新的灯塔：从生活到存在，从物理学到哲学，从分析到综合。

生活中单纯的描绘，即使是最现代的生活，已经与现代艺术的概念不相适宜。记事录即为算术，个位或是百万仅仅是数的差异；而我们这综合的时代算术已显得无能为力，需要从零到无限的积分，需要相对主义，需要勇敢大胆的辩证法，需要"在任何形式的运动中谛视其实现，亦如某种易逝的现象"（马克思）。生活仅仅以综合的方式或只是作为折射某种哲学的屏幕注入到新的散文中，就算是中心散文学家非常明智地试图用民间创作使记事录、印象主义返老还童，显然也无多大改观。分析探索语言的工作接近完成，远洋出海为获取金羊毛③ 的语言航海家们也获得了行语——Langue verte④。动摇不定的人显然转向另一面，转向更加广阔的有主题、结构的形式化任务。

如今，生活本身不再是单调现实：生活不是投射在从前静止的坐标上，而是投射在爱因斯坦、革命活跃的坐标上。在这

---

① 德谟克利特，约公元前 470/460～，阿布德拉人，古希腊唯物主义哲学家，古代原子说的创始人之一。

② 康德，1724～1804 年，德国哲学家，德国古典哲学的创始人。

③ 希腊神话中公羊的金羊毛，收藏在希达国王埃厄忒斯的王宫内，由青龙看守，后来阿耳戈英雄们在伊阿宋指引下将其盗走。

④ 法语，意为"未经加工的语言"。

种新的投射中起推动作用的，运用幻想方法创作的，熟悉不熟悉的是那习惯了的公式和现象。由此，在当今文学中渴望不切实际的主题或者是对现实和幻想综合体的向往都是合理的。目前西方有数十位作者从事哲学的、社会的、神秘主义的幻想作品的创作，例如贝尔戈什坦德、马德伦德、科列鲁普、布伦纳、迈林克、法雷尔、马克-奥尔兰、伯努瓦、兰多尔弗、施昆达、萧伯纳以及辛克莱(他的长篇小说《我叫木匠》)，俄国文学也逐渐开始汇入到这一潮流之中，阿·托尔斯泰的长篇小说《艾丽达》，伊·爱伦堡的长篇小说《胡里奥·胡伦尼多》，本文作者的长篇小说《我们》，年轻一代作家——卡维林、伦茨、列昂诺夫的作品。与西方的接近使我们有希望医治俄国散文学家的痼疾——这种顽症在上面已经谈过，即主题贫血症。

大概，会出现另一极端：有的人玩起轻率的游戏，去写一些惊险小说，如同法国的皮埃尔·伯努瓦和马克-奥尔兰。然而这类小说只能反射出现代光谱中的一种光线；为了反映整个光谱体系，则需要向惊险小说的情节变化中灌注各种哲学的综合。虽然有良好的技术条件，但许多文中所提及的年轻作者目前尚不具备这种综合(能力)。而如今就在此综合中，反映出迫切的需求、渴望、饥饿。所需的一切，所有的一切都被毁掉了：荒漠，咸的、苦涩的风——应开发荒漠，让荒漠变得人烟稠密；可怕的荒漠不仅存在于大自然中，而且也居于人的心里。

如果要找出某一明确当今文学运动趋向那个点的词，我会选择综合法一词：形式尝试的综合特征，象征主义的综合形

象,综合的生活、幻想和生活的综合,艺术哲学综合的经验。辩证地说,现实主义是正题,象征主义是反题。现在又出现一新的、第三个概念——综合,这一概念既是现实主义的显微镜,同时又是象征主义无限扩大的放大镜。

1923年

(摘自1922年彼得堡苏维埃会议上所做的报告——原注)

论当今的和当代的

1

雌麻雀肯定觉得其灰色的夫婿不是唧唧喳喳地叫，而是在引吭高歌，并且唱得绝对不比夜莺差，大概麻雀那杨柳细腰也让夜莺哑口无声。近年来我们的文学批评界正如故事中所讲的麻雀那样有些忘乎所以：雌麻雀迷醉于夫婿那悦耳的唧唧声中，衷心地沉醉了。直到现在，还犹如三月的季节，成群的麻雀稠密地聚集在重要的职位上，它们唧唧喳喳叫成一片，同时在发黄了的车辙中啄食着宝物。但已出现了非麻雀的鸣叫声，该声音有勇气对自己对他人说，这迷人的（对雌雀来说）、非常有用的（对孵卵而言）唧唧声——永远只能是唧唧喳喳的叫声。

歌唱不仅能使麻雀痴迷，也能让任何一种鸟类兴奋，当然也能使人欢悦。幸而还听说，任何一首歌，首先它应是真实的——真实与否一听就能分辨出来。

真实——这首先是当今文学欠缺的内容。有些作家信口雌黄，有些作家过于小心谨慎，习惯于看着别人的脸色说话。因此，目前文学难以完成历史赋予它的甚至是最简单的任务，

即全方位观察我们这一光怪陆离、无与伦比的时代，这一时代既有丑恶的一面，也有美好的一面，应原原本本地记下这一时代的风貌。本世纪波澜壮阔的1913～1923这十年犹如一场梦，不知何时人们一觉醒来，揉揉眼，而梦已被忘却，讲不出来。战争给我们的文艺作品留下了什么？为孵化爱国主义之卵认为将其用金叶子严实地糊上最有利，除此金叶子之外几乎无任何东西。

虚情假意实属遗传病，这种病遗传到了当今的十月革命后的文学界，文学界中有四分之三的作家染上这一怪病。我们的纯洁是如此完美，在舞台前赤裸的真实刚一露出膝盖或是肚皮，我们立刻匆忙将戏服给它盖上。

在美国有一家反罪恶斗争协会，有一次该协会决定：为避免人们产生邪念，给纽约博物馆中所有赤裸的雕像穿上类似于芭蕾舞裙式的短裙。这些清教徒式的短裙使人感到荒谬可笑，没有比这更糟糕的了：如果这些裙子还未脱下，新的一代人也会扯下这些裙子，欣赏雕像的本来面目。但是倘若作家拿这种短裙来打扮自己的中篇小说，这已经不可笑了，倘若有如此行为的不是一个作家，而是数十个，那就非常可怕了：我们的后代将效仿我们这一代不会扯下这种短裙，也不会模仿创作雕像，而是模仿虚假涂鸦式的用稻草扎的木偶。他们获得的艺术文献比能够得到的要少得多。真有必要挑选出这些文献来。

2

在各种社会文艺杂志中，艺术专栏只能打短工，只是为宣布进入第二个专栏殿堂的入口。艺术文献似乎只能出现在丛刊中，在这些刊物中，文学不是让人们去听露天演奏会(有一时期这种情况到处流行，而如今只有在文学中得到保全)，而是为了让人们去听音乐会。

这是四种近期丛刊:《矿藏》第 1 期，《我们的时代》第 2 期，《循环》第 3 期，《转轴》第 3 期。

《矿藏》丛刊显然与先前的《土地》丛刊同宗同族，名称已揭示出如今黑土层被深深掘开，从地下开采沉积多年的宝藏。

在一部丛刊中，这种揭示显出明显的低调:从《矿藏》中开采的多年沉积物大部分是珍宝。魏列萨耶夫① 的《走投无路》完全符合这点，绥拉菲莫维奇② 的《铁流》也符合这点。这两部作品好像是摹仿韦列夏金③ 的作品，有 164 页都是在描写战争的画面，时间是 1918 年。

《铁流》……从地下连根掘出的铁，似乎没有比其更好的

---

① 维·维·魏列萨耶夫，1867～1945 年，原姓斯米多维奇，俄罗斯作家。

② 阿·谢·绥拉菲莫维奇，1863～1949 年，原姓波波夫，俄罗斯作家。

③ 瓦·瓦·韦列夏金，1842～1904 年，俄罗斯画家，接近巡回展览派，以战争为题材创作了许多战事画。

了？但是将这铁的一小块送到工厂实验室，结果它在《知识》出版社的地下室里早已生锈了。照例按照受过良好教育的习惯，在友善的两页纸上吟唱："你们在决定命运的斗争中牺牲；"然后唱道"即使未发生政变，还是失去了乌克兰，"接下来唱道："山川在怒吼，在呜咽"，接下来唱道："老板娘的酒太少，"再接下来整整一页纸吟唱："莫斯卡理[①] 人想要什么？"根据大家熟悉的，来自于安德烈耶夫作品《红笑》的传统——"疯狂的太阳"，"母亲莫名其妙的、欢快清脆的笑声"，"发狂地亲吻自己的孩子"，"要停止战争，完全可以理解"，"光线不正常地若隐若现"，"在蔚蓝色的天空中"，"无底的深渊"，"热浪腾起团团蒸气"……

不过，这一点好像在大家熟悉的绥拉菲莫维奇作品中见不到。我们在读到"满脸通红，刚刚长出胡须，戴着水兵帽冲出人群向风车跑去"——这是一个没有主语的句子，在这句话中我们感受到明显的现代派[②] 风格，如同普日贝谢夫斯基[③]的作品。当我们找到与此相同的句子"在紧张的气氛中跑去抢救的人群里又引起掩饰不住的惊异"时，我们认为这里已有迭音现象，仿佛是模仿别雷风格。

还有，《知识》出版社中从来没有那种锡箔，这种金属现今只存在于从《矿藏》出版社开采出来的绥拉菲莫维奇的铁流之

① 莫斯卡理，乌克兰人、白俄罗斯和波兰人对俄罗斯人的蔑称。

② 现代派，19 世纪末 20 世纪初造型艺术和实用艺术中的形式主义流派。

③ S.普日贝谢夫斯基，1868～1927 年，波兰作家。

中。根据锡箔金属法典米克拉泽[1] 创造出《丑恶的妥协主义分子》人物形象。特别是结束场面盛大,宛如根据歌剧的艺术规矩编排出的歌颂英雄的壮丽尾声,根据这一规矩,众所周知,应当“心中烙上火的印迹”,而泪水“顺着欢迎者粗糙干瘦的面颊流淌,少女的双眸闪现着泪花”……

绥拉非莫维奇创作《铁流》时使用的铁矿是那么的丰富,以致于用戏剧方式加工不能最终让它失去意义。另一些戏剧作品留在了记忆中:有一些成功的形象(如戈尔贝娜丈夫那“如蹄状之手”,哥萨克士兵“瞪着凶残的牛眼”),在山里一刹那的闪电也描写得很好(见 111 页)。但这都是荷马累城正义君子。

谢尔盖耶夫-倩斯基在创作《教授的讲述》时,选取了一种最简单的自述体叙述风格:红军指挥官雷巴奇金向作者讲述了自己的人生经历。如今根本没有那种紧张、令人忐忑不安的语言,只是在作品《运动》中,这种语言还泛着最后的涟漪。这部作品的新古典主义形式从其选取的形式证明是完全正确的,当然新古典主义比歌剧中虚伪的古典主义要高明得多。故事的内容充实,自始至终合乎规范,只有一页(194 页)从艺术散文形式离题转入政论体裁——这是作者的哲学理论题外说明。然而或许就是这一页,把整篇故事提高到“从当代生活中提炼的故事情节”水平上来了。

《矿藏》出版社惟一符合现代派风格的矿物是布尔加科

[1] 叶·谢·米克拉泽,1903~1937 年,俄罗斯指挥家、教育家,格鲁吉亚功勋艺术家。

夫[1] 的中篇小说《恶魔》。毫无疑问,这位作者在选择结构定位时有其正确独特的敏感性:扎根于日常生活的幻想形式,如同电影中的画面快速闪过,情景变化是“为数不多”的形式框架之一,在这些条条框框中可以纳入我们的昨天——1919,1920年。把“电影”这一术语应用在这部作品中,何况这部中篇小说全篇是平面的、二维的,全都在表面上,甚至没有丝毫情节深度。《矿藏》出版社和布尔加科夫像以往常见的那样,似乎开始失去自己古典作品那种(和伪古典的)纯洁无暇——一位来自首都的年轻人第一次成为县城老姑娘的诱惑者。布尔加科夫这部中篇小说的绝对意义并不重大,这样说可能过于轻率,然而可以预感到,这位作者会出很多佳作。

《矿藏》出版社在诗歌选择方面尚保持着现实主义日常生活的纯洁,如此认真地坚持,以至于基里洛夫[2]、波隆斯卡娅、奥列申[3] 等人的诗歌风格相同,犹如十戈比银币:出版的6本诗集中4本的音步在所有作者作品中都是同样的四音步抑扬格。

3

大家都知道,地球位于三条鲸鱼背上;大家也知道,丛刊被认为立于一条鲸鱼身上。《矿藏》杂志第3期,鲸鱼的头是

---

① 米·阿·布尔加科夫,1891~1940年,俄罗斯作家。

② 波·谢·基里洛夫,1910~1955年,俄罗斯莫尔多瓦作家、诗人。

③ 波·瓦·奥列申,1887~1938年,俄罗斯诗人。

绥拉菲莫维奇,《我们的时代》第 2 期,鲸鱼的 ВР.И.Д.*是希什科夫[①];在《矿藏》出版社出版的是乌克兰歌剧,在《我们的时代》杂志社出版的是情节剧《伙伴们》。

这是目前的一种流行病:小说家不会结尾,结束总比开始要难。也许,这正是我们这一代病因的根源,如同长篇小说一样,其结尾什克洛夫斯基[②] 根据自己的经验甚至不知所云。绥拉菲莫维奇患有这种结尾病,希什科夫也得了这种病:在《伙伴们》这部长篇小说中,结尾出了情节剧的毛病。

作者对《伙伴们》的选材非常成功,不是伪装的,不是不真实的,而是真正的"大地跳将起来"——西伯利亚农民自发起义反对高尔察克[③]。这正是那种土地布尔什维主义,其中勃洛克发现了我们近几年历史的本质。这一题材有趣地与另一题材融合在一起,乍看起来完全出乎意料:列宁和教徒的皮念珠,古老信徒派教徒成为布尔什维克。透过这种以描写心理为主的离奇现象,作者变得理智了:古老信徒派教徒游击队员拆毁教堂并且一片诚心地砍下神甫的头颅——因为这一切都属于尼康教[④] 的东西,是基督的敌人。非常坦率,率直得有

---

① 维亚·亚·希什科夫,1873~1945 年,俄罗斯作家,《伙伴们》是其代表作。

② 维·鲍·什克洛夫斯基,1893~ ,俄罗斯作家、文艺学家。

③ 阿·瓦·高尔察克,1873~1920 年,俄国国内战争中反革命主要头目之一。

④ 尼康教,俄国东正教总主教尼康在实行教会改革所创建的新教派。

* 临时执行官,苏维埃常用的缩写词。——编者注

些残酷,不用任何教友派[①] 教徒的短裙来掩饰真相,希什科夫描写了被扔出窗外的瘫痪老妪,锯成两半的大司祭,公开的斩首。希什科夫把这些看似最难的剧情内容安排得游刃有余,然而从第三幕起,即从中篇小说的第十章起,开始演出情节剧:他的主人公嗓音嘶哑、吼叫,悲惨地哀号,低沉地呻吟。

“混蛋,怎么不等了!——纳佩尔斯托克声音嘶哑地说道。”

“他一边吼,一边疯子似地尖叫,咬自己的手,把衣服撕成碎片,嚎啕大哭,在地上打着滚……”

“血……血……——他哀号起来。”

“父亲,父亲……——济科夫全身发抖,用嘶哑的声音呼唤着。”

“唉! 你呀! 啊……——济科夫发狂似地大叫一声,他撕扯着自己的头发,低声呻吟起来……”等等。

现在补充一些作者关于主人公的情景说明:

“济科夫是一个身材高大的巨人,留着黑黑的胡须,身穿紧腰长外衣,腰扎宽腰带。”“济科夫骑在马上,马儿在急驰,鼻孔喷出阵阵热气,蹄下刨出串串火花。”济科夫的军队“像石头,像火焰,像从山上泻下的洪流”;他本人“是个神话,浑身用钢铁铸成,有着坚强的意志”。女主人公丹妮娅“那像童话般悲伤、迷人的面容”,“出自令人伤感的俄罗斯民间故事的忧郁、迷人的姑娘脱离了童话世界”……

很明显,希什科夫与济科夫一起深深爱上了这位童话世

---

① 教友派,基督教新教宗派之一,主要分布于美、英等国。

界的丹妮娅，希什科夫又与丹妮娅一道钟情于济科夫，作者还与谁一起憎恨刽子手纳佩尔斯托克。这些情节剧编排是如此鬼斧神工，只有我们把蒸汽压入汽缸中，它才能便于使用；浴室里蒸汽弥漫，但你无法利用它。

作品《伙伴们》的错误即是表现在华丽的辞藻和情调上。从结构方面上看，这部中篇小说无疑是很成功的。至于作品中主人公的吼叫，读者会逐渐习惯的，最后（自我保存的本能）也不再注意，因为故事情节颇引人入胜。

在结构方面，不屈不挠的古老信徒派教徒希什科夫似乎开始偏离教规：中篇小说或块状结构，具有快速变换的布景，在每一章中都有一些更替。

在《我们的时代》杂志社里"鲸鱼"——《伙伴们》旁边，一群小鱼——短篇小说追逐嬉戏，它们有的几乎被撕咬光，不留一丝痕迹。昨天午饭时给我端来了肉饼，好像是肉饼，记不太清了，是否好吃，也不记得了，只记得一样，我把它吃下后，胃里异常难受。

利亚什科[1] 的作品《湍流》就令人反胃。

"老头的话妄自尊大却又愚昧无知"，"韦尼阿明觉得他们不明事理，纠缠不休"……"颓废派分子"曾经盛行一时，那一时期不知道艺术，只是表现情感，描写情感。《湍流》这部作品情感描写很充分："愤怒的血往上涌"，"消除内心的不安"，"把内心的郁愤倾泄到画布上"，"羞得无地自容"，"躁动荡然无

① 尼·尼·利亚什科，1884～1953年，俄罗斯作家。

存”,“内心无限惆怅”,这些内容只是从2~3页中摘取的。

《湍流》与中篇小说《伙伴们》一样也是情节剧,然而情节剧是虚情假意的。看了希什科夫情节剧的作者不再相信它,因为画家把自己“理想”的绘画作品卖给了“富人”。明显,这位画家来自革命俄罗斯美术家协会①。

康·费定的作品《关于1919年》是他一部未写完的长篇小说的一部分。

我看到在1919年人们仔细地把每片织物,哪怕是很小一块碎布头整齐拼在一起:当时纺织品非常匮乏。现在人们精心地把长篇小说的片段拼凑在丛刊,杂志的页面上:这是文学的匮乏。也许这完全不是作家隐喻表现形式,不是作家必须从一部小说中随意抽出两节,作者也令人同情。然而成为文学界的居维叶② 并且通过一颗牙齿来判断全身的骨骼情况是不妥当的,费定的长篇小说不是矿藏。

奥格涅夫③ 的短篇小说《触角的消亡》毫无疑问是属于皮利尼亚克短篇小说类型中最好的一部,皮利尼亚克整个实验室风格跃然纸上,也是那种结构的逐渐改动,同样是“多相电流”,各种文献的粘贴,印刷技巧等。然而在皮利尼亚克作

---

① 俄罗斯美术家协会(AXPP),1922~1932年,群众性的美术家联合组织,发扬了巡回展览画派传统,真实地绘出苏维埃生活。

② G.居维叶,1769~1832年,法国动物学家,创立动物学中的“类型”概念。

③ H.奥格涅夫,1888~1938年,原名米·格·罗扎诺夫,俄罗斯作家、教育家。

品中，这一切都穿在了轴线上，这轴线常常被扯断；皮利尼亚克的作品在奥格涅夫努力下更加趋于完美，其短篇小说有情节核心。皮利尼亚克完美作品中结构描写词藻华丽，句法快速转换，词语丰富，从无线电术语到民间常用语，简洁、新颖的象征手法（"散发出浓郁的气味"……"小小的地球"——为了传播无线电波等等）。

小小的疏漏，不算一回事（世界上任何地方都没有"用汽油的柴油机"；世界上任何人都不会把柴油机安装在飞机上做动力；世界上没人要按别雷做法把抑抑扬格用于散文中，而奥格涅夫作品中第 301，307 页却都是这么做的）。《触角的消亡》是部非常好的短篇小说，无论从题材，还是技巧风格均符合《我们的时代》杂志社要求。毕竟奥格涅夫这部极佳的短篇小说是属于皮利尼亚克短篇小说中的上乘之作。不过皮利尼亚克早已对自己的模式取得了专利，奥格涅夫如何是好！应选择其他途径。毫无疑问在这方面他还是有能力的。

4

第三个丛刊《循环》从前两个丛刊中吹过一阵清风，这第三个丛刊《循环》散发出浓浓的 60 年代萘的味道。前不久卢那察尔斯基[①] 懊悔自己保护未来派，便求得一个姓奥斯特洛

① 阿·瓦·卢那察尔斯基，1875～1933 年，前苏联国务和党的活动家、作家、评论家。

夫斯基的人的庇护。是否是这个新的口号"退到奥斯特洛夫斯基后面!"也对《循环》起作用了?

然而假如还是这样,退回到奥斯特洛夫斯基之后;退至乌斯宾斯基之后,不是退到格·乌斯宾斯基[1],也不是退到尼·乌斯宾斯基之后[2] 而是退至阿·乌斯宾斯基的后面。这位乌斯宾斯基是中篇小说《再培训》的作者,他的确需要培训一下,而且是最基本的训练,哪怕是学会一点点的短篇小说写作技巧,起码学会不要用大号的缝袋子的针去缝补作品的意图。

这部中篇小说只是题材较现代——革命后一个偏僻地区。作者的宗旨不是艺术,而是说教,他的任务就是"揭露"这一偏僻地区的落后现象,揭露与其说是大胆,不如说是充满了爱国热情。不过,对这种过分的讽刺作品出版社感到害怕,但该中篇小说在有关地方粘贴上"前言"后,还是发表了。

阿·乌斯宾斯基受最近他读到的一位俄罗斯作家杰尼斯·冯维辛[3] 作品的鼓舞,开始给自己作品中主人公粘贴上标签:阿兹希金(他当然是位教师)[4]、纳洛科夫(显然来自财政局)[5]、乌谢尔德诺夫、莫尔恰利尼克……之后这些有寓意的词在作品中自由自在地活动;作者把手插入常礼服的衣襟里

---

① 格·伊·乌斯宾斯基,1843~1902年,俄罗斯作家。

② 尼·瓦·乌斯宾斯基,1837~1889年,俄罗斯作家。

③ 杰·伊·冯维辛,1744/45~1792年,俄罗斯作家,具有启蒙思想,俄国社会喜剧的创始人。

④ 这一姓氏来自俄文 азбука(识字课本),寓意为老师。

⑤ 这一姓氏来自俄文 налог(税、税收),寓意为财政部门。

(常礼服一定是长的,长过膝盖),向这些人作道德说教:

"唉,戈洛沃佳普斯克,戈洛沃佳普斯克!把你游泳的泥浆池弄干多好啊;自己洗干净,收拾利落,稍微打扮一下多好啊;给自己增添快乐,体验人生乐趣该有多好!"

引文——"你们要传播理智的、善良的、永久的东西"在中篇小说中不只一次见到。然而毫无疑问,作者就是经常用这一引文来结束他在其故乡戈洛沃佳普斯克的演讲,男男女女听得直抹眼泪……

不过,说些带有诽谤之意的话,阿·乌斯宾斯基高枕于冯维辛作品之上;在阅读当今的报纸时,他,乌谢尔德诺夫从中取走金箔印记。为勤勤恳恳的作者可怜,更可惜那丰富荒诞的被加工毁掉的材料。

艾兹曼的中篇小说(《其生,其死》),希什科夫的短篇小说(《艰难时刻》)和费奥多罗维奇的短篇小说(《基恪格神和费奥多尔·科兹米奇民间故事》)中都充满了60年代自然主义的纯洁无暇,这种自然主义没因任何结构和修辞的异端学说而不清。

艾兹曼的中篇小说取材于法语,是受左拉的影响。希什科夫的《艰难时刻》是一部选自他原来的(也可说陈旧的)民族学系列丛书,当时他就是从这套丛书开始创作的。今天的话题只是谈谈费奥多罗维奇的短篇小说。

费奥多罗维奇所打的招牌《民间故事》与《来自巴黎的瓦西里·费奥多罗夫》相比可信度很小:这里没有任何民间故事,当然,这只是个小故事,在情景说明中作者有时重新想起民间语言。有的时候作者可以写出民间故事,他掌握了对白语并

且能够感受到民间语言的幽默特性。在有一撮毛[①] 说话的地方，作者（或许是编者？）为短篇小说认真地附上注释，“пивень”是公鸡，而“очипок”是女帽。附注与情节同样有益：被共产党基层组织推倒的亚历山大一世（《费奥多尔·科兹米奇》）雕像周围形成了一种民间神话。不过，对于雕像而言，虚情假意这一题材提供了空间——作者能够避免。

《循环》杂志社中有另外四位作者也陷入民间故事那有魔法的圆环中，如巴别尔的作品（《耶稣的过失》）、列昂诺夫的（《叶果鲁什卡之死》）、福尔什的（《两个基地》）和鲁卡维什尼科夫的作品（《流浪艺人的故事》）。

这一艺术形式把握最成功的当属巴别尔，他的这部短篇小说，包括作者情景说明完全是以民间对白语言要素创作而成，大胆选择同义词，为表现民间话语运用句法的灵活变化。采用华美语言的同时，作者没有忘记结构——这一点时常被忽视。还有一点，巴别尔很清楚，他除了眼睛、舌头等，还有现在被许多作家视为退化器官的大脑，如同 appendix'a[②] 一样；短篇小说高于生活并阐述深刻的思想。

列昂诺夫的故事中，生活的三维围屏有时也扩充了幻想（出现了僧侣阿加皮）。可是接近尾声时作者突然看了看地面，他感到头晕目眩，于是急忙降落到现实情景中：叶果鲁什卡和阿加皮乘“人鸟”飞进某一大的物体中，作者展示了一个

---

① 旧时对乌克兰人的蔑称，今为谑称。

② 英语，意为“阑尾”。

梦，在故事里加入了一个不妥当的结尾(又是结尾病)。

这个故事全篇都是一种教堂圣歌的调子，其中有些曲调听起来甜蜜得肉麻。这种调子是由于过多地使用指小表爱的同义词(小浆果、小红梅、小钉子、小孩、小恩小惠等等)，还由于有些地方在定语后边常见形容词的置换["Костры сияний северных"(北极光般的篝火)，"в зыбинах мох белый"(白色的苔藓微微起伏)，"рыхлой земле сырой"(潮湿疏松的土)等等]。列昂诺夫作品中的词语向来都是丰富、新颖的，有许多固定的新词语。这部短篇小说的错误是一些好的错误：这些错误是作者以自己提出任务的难度为条件的，知难而上——这是好兆头。

奥·福尔什为自己提出的任务相当容易，在生动的故事形式中确保"革命生活"的分量，当今这一形式创造了宗教革命。其小说叙述的内容新颖、合情合理[福尔什这部小说只是一点令人不快，那就是奥德萨式的"выявить"，"выявлять"(表现)源于何处?]，且这一切只是单调的生活世界，只是已经奉为典范的故事形式。期待着作者在一些难题上有好的错误，这些错误比信手拈来的成果更有价值。

鲁卡维什尼科夫的韵文故事经验令人好奇。民歌谣(鲁卡维什尼科夫作品中试图修复这一形式)的节律结构和艺术散文的节律结构实质上是相似的，至今尚无人深入研究。别雷曾试图用音步标准观察这一问题毫无成效：其实，马利雪夫斯基在自己难以理解，分不出主次的前言中同样以此标准进行了观察研究。

《循环》杂志社出版的大部分诗歌都是因循守旧的作品，包括纳谢德金的一首诗，“有一位快活的、无个性的人在水旁低声笑”。只有叶赛宁的诗歌有新意：似乎他是第一位尝试热情奔放的颂诗创作形式的诗人，唉，这种形式的确非常接近于无数虚情假意的颂诗，也许，在这方面也有编辑部的责任，它用省略号这一长串项链来藻饰叶赛宁的诗歌。

5

与有名望的《我们的时代》杂志社和殷实的《矿藏》杂志社，还有大肚子的《循环》杂志社并排腼腆地坐在椅子边上的是干瘪的有一奇怪名称鲜为人知的《转轴》杂志社，穿着长长的常礼服和马裤的人是发现不了它的，此时与这一陌生的杂志社谈一谈它的情况还是值得的。

不是谈论诗歌，在此诗歌也是那种各种成色的金子——中立态度。不过四个散文作家中，有两位——利金[1] 和伊万·诺维科夫[2] 比他们养尊处优的邻座高出许多。

你从法国印象派艺术家绘画作品中常常可以看到人物面容色调的反映：树叶反映出绿色，橙子可反映出橙黄色，伞形花能反映出深红色。这是结构色调在利金脸上的反映，刚开始是来自布宁短篇小说赋予的色彩，现在又增加了列夫·托尔

---

① 弗·格·利金，1894～1979 年，俄罗斯作家。

② 伊·阿·诺维科夫，1877～1959 年，俄罗斯作家。

斯泰的作品，利金的脸上又反映出托尔斯泰色调。但这色调是那么的自然，宛如我们头上的蓝天，蓝天下面，发表了利金具有浓郁色彩又极有分量的作品《一夜》。接近我们这一时代的主题——不久前发生的战争；发展的故事情节伴有巧妙安排的停顿，与具有象征意义的语言紧密相联（“羞怯的笑容一闪而过”，“星光四射”）。在这外部结构中可感觉到某种综合，这种综合赋予短篇小说前途，以及深刻的思想内涵。

在伊万·诺维科夫的短篇小说《大地的天使》中，这种综合更常见，前景更广阔。

有关反对自己统治者的天使神话是神话故事中最美好的，是神话故事中最引以为自豪的、最革命的、万古流芳的。诺维科夫的短篇小说中正是这种神话的不同表现形式，这一神话中编入了我们地球，我们俄罗斯的生活：诺维科夫作品中的天使到乡村牧师家做工，为了唤醒农村穷人起义，他离开了牧师，后来又离开了人间，因为他不能流血。

夏季的酷暑征服了所有的短篇小说。这正是那种炎热，植物正在充满汁液，鲜花盛开，人们因爱而美丽；这正是那种酷热，日落前惊心动魄的乌云遮蔽了天空，天空中雷雨大作好似天要塌下来。感觉到爱的火花和电闪雷鸣，一直到最后处于紧张之中，然而在最后一页感觉到诺维科夫没能躲过流行通病——不妥当的结尾（好在他对这种病有免疫力）！按照作者的意旨，在结尾长出的玫瑰丛必须砍掉，为使结尾不是粉红色。

小说的语言激昂，富有节奏感，从一册内容来看很好，语言读起来好像违背了当今跳跃式如电报码式的标准。

6

这一偶然提及的词“当今的”是目前衡量艺术最通用的标准：当今的就意味着好，不是当今则是不好；或者说当代的——好，不是当代的——不好。

然而，的确如此，不是“或者说”，“当今的”和“当代的”是衡量一切的因素；实际上“当今的”不能用时间去衡量，今天的明天就会消亡，而“当代的”存在于一个时期范围之内。今天的不择手段，死死纠缠住现实不放，要想活到明天，应当急急忙忙地去做事。由此在当今必然要耍滑头、阿谀奉承，必然会轻率，做事浅尝辄止，害怕看到纯粹的真理。当代的处于今天之上，当代的可能与今天不协调，今天原来是(或可能是)近似，因为当代的是远视，它可以看得很远。当今的从时代中只是提取了颜色、表皮，这是随波逐流的规律；而时代把心脏和大脑都赋予了当代，这是遗传规律。

这样，上面所列评价的公式简单化为另一种更短的公式：在艺术形式中当代的是好的，艺术中当今的是不好的。假如把这一公式应用到新的文学中，应用到现在均持文艺作品证件的各个领域中，那么，很遗憾，会明显感到，其中当今的比当代的要多。希望当今的对于当代关系这一比例不再发展，不要以愚蠢的小市民做派压制人。

1924 年

论 综 合

+，－，－－

这就是艺术的三种方法——也不会有任何其他方法。肯定、否定和综合——否定之否定。三段论是封闭的，圆是完善的。它们之上产生新的循环，但这依然是圆。这样，由这些圆构成支撑天空的艺术之螺旋。

螺旋，让人想到巴比伦通天塔的螺旋梯，沿着圆上升的航空通道——这就是艺术之路。艺术运动的方程式亦即螺旋方程式。在这种螺旋循环中的每一个圆上，在每种方法的面孔上，动作里，声音中都有一种这样的痕迹：

+，－，－－

正号：亚当是用粘土捏成的，世界只是泥土。草地的泥土是潮湿的、碧绿的；温暖的土地上桃花盛开：绿宝石上展露着夏娃袒露的胴体；绯红色桃花园；夏娃的朱唇和乳峰、苹果、美酒。光泽的、质朴的、强壮的、粗笨的肉体，这是摩莱肖特[1]、毕希纳[2]、鲁

① J.摩莱肖特，1822～1893年，德国生理学家、哲学家。

② L.毕希纳，1824～1899年，德国医生、博物学家和哲学家。

本斯[1]、列宾、左拉、托尔斯泰、高尔基、现实主义、自然主义。

亚当因为有了夏娃已得到满足。她胴体那鲜红的花蕊已不再诱人。他第一次沉醉于她双眸之中。穿过泥土的三维世界之井，在这些惊心动魄的井底朦胧中初现另一个世界。碧绿的青草开始褪色，绯红的富有弹性的朱唇已被淡忘，热烈的拥抱松散开来；负号属于整个泥土世界，肉体已"不存在"。因为那井底，在模糊的镜子里，一个新的夏娃比这个夏娃美丽千倍，不过新夏娃是悲剧式不可得的，她是死亡，那就是叔本华、波提切利[2]、罗塞蒂[3]、弗鲁别利[4]、丘尔利奥尼斯[5]、魏尔兰[6]、勃洛克、唯心主义、象征主义。

过了许多年，过了些时候——亚当触碰了夏娃的朱唇和圆润的双膝之后，再次战栗起来，血液重又冲上脸颊，喘着粗气撑大了鼻孔，他们畅饮青草酿的绿酒：滚开，负号！但是现今的艺术家、诗人，今日的亚当已受到那个一度光彩夺目的夏娃的知识毒害，而在这个夏娃的双唇上还留着他甜蜜亲吻那讽刺的苦涩余味。在绯红的胴体下面，经过否定变得理智了

---

① P.鲁本斯，1577～1640年，佛兰德斯画家。

② S.波提切利，1445～1510年，原名亚历山大·菲利佩皮，意大利画家，文艺复兴早期代表人物。

③ D.罗塞蒂，1828～1882年，英国画家、诗人，"拉斐尔前派"的创始人。

④ 米·阿·弗鲁别利，1856～1910年，俄罗斯画家，画风接近"现代派"。

⑤ H.K.丘尔利奥尼斯，1875～1911年，立陶宛作曲家和画家。

⑥ P.魏尔兰，1844～1896年，法国象征派诗人。

的亚当认识了骨骼。这样一来,亲吻不再刺激,爱更加迷醉,色调更加鲜明,捕捉线条和形态瞬间本质的目光更加敏锐。于是出现了综合,尼采、惠特曼①、高更、修拉②、毕加索——还是鲜为人知的毕加索以及我们这些大大小小所有工作在当今艺术之坛的人士。如何称谓无关紧要,新实在论、综合论,或者随便其他什么名称。

明天我们将不复存在,明天将开始新的循环,亚当会重新开始他的艺术体验。这就是艺术史。

艺术方程式也是无穷无尽的螺旋方程式。我很想找到今天这个螺旋圈的坐标,我需要这圈上的一个数学点,以便根据这个点来研究方程式,于是我把尤里·安年科夫③ 当作这个数学点。

战略定理:是任何战斗中必须要有一组准备牺牲的侦察兵,他们奉命要越过某危险的界限,在那里,他们在(机枪)残忍的笑声中陈尸疆场。

在反命题和综合之间——在象征主义和新现实主义之间——的战斗中,人数众多的未来主义者氏族全体承当了这种自我献身的侦察兵。艺术界的兴登堡④ 交给他们一项不人

① W.惠特曼,1819~1892年,美国诗人。

② G.修拉,1859~1891年,19世纪法国新印象主义画派主要画家。

③ 尤·帕·安年科夫,1889~1974年,俄国画家,作有性格鲜明的肖像画和插图(阿·阿·勃洛克的《十二个》,1918年出版),1924年移居国外。

④ P.兴登堡,1847~1934年,第一次世界大战期间德国元帅,战后魏玛共和国第二任总统。

道的任务，执行这一任务他们须一个不剩全部牺牲：在逻辑上这项任务荒谬绝伦。他们勇敢、壮烈、忠实地完成了这项任务，祖国不会忘记他们。他们在机枪残忍的笑声中倒下了，但这不是无谓的牺牲，立体主义、至上主义、“无对象艺术”都需要这种牺牲，它使人看到，哪儿是不该去的，它让人懂得了，应隐藏在英雄们跨越的那道界限的后面。

他们毕竟只是负责侦察的队伍，他们之中那些生命本能强于蛮勇之士的人完成任务归来，回到派他们出去的部队，以便集结队伍在综合主义、新现实主义的旗帜下重新投入战斗。

毕加索[①] 也碰到了这种情况：他的一些作品——斯特拉文斯基肖像画、为佳吉列夫[②] 的芭蕾舞《特里科恩》绘制的布景等等——标志着朝安格尔[③] 风格的转变。也许，马雅可夫斯基也会走同样的路。安年科夫也是这样找到出路的。

原以为，一个公式化的立方体的顶盖在他们上边砰然盖上，但是强有力的、朝气勃勃的艺术机体却顶住了这一压力。原本平直的机体由于这种压力变得弯弯曲曲，七扭八歪，微微颤动：依据三角形、正方形、圆周的一些基本公式，它安全地转变成完整的曲线，但还是有一些线断开了，被作上记号，就像水珠中的鞭毛虫，又如同饱和的、晶化着的溶液中的针。又过

① P.毕加索，1881～1973年，原姓鲁伊斯，法国画家，原籍西班牙。

② 谢·帕·佳吉列夫，1872～1929年，俄罗斯戏剧和艺术活动家。

③ J.安格尔，1780～1867年，法国画家。

了一会儿,过了一年,溶液凝结变成活的晶体——身体:安年科夫的《黄丧服》、巨幅画卷《亚当和夏娃》——这就是他的肖像画。

现如今,安年科夫无论在哪儿,所有最有洞察力的和热爱生活的人们便从象征主义昏暗的避弹室,从《艺术世界》的战壕里悄然而至。勃洛克带着他的《十二个》临去世之前来到了这里,走近了综合主义和新现实主义(他选定安年科夫为《十二个》作插图也决非偶然)。安德列·别雷也悄无声息地来到这里,带来的作品是《尼古拉·列达耶夫之罪》和新近一部关于莫斯科的长篇小说。看上去,苏杰伊金也在这儿,他的《饮茶》、《谢肉节时的游乐》还有其他几部近期作品。在这儿当然有鲍里斯·格里戈利耶夫,他的版画,他的一套宏伟的系列组画《拉谢雅》,他的《布历——布因》(《卖艺人》)。我相信,在巴黎、柏林、芝加哥和伦敦等地还有许许多多的艺术家从四面八方走向新现实主义,只是我们对其知之甚少而已。

....

然而在别雷作品中,列达耶夫教授同时就像一个身跨骏马,手持长矛驰骋在千里草原的西徐亚人;而柯夏科夫斯基家的排水沟已不是一条排水沟,而是时间。但是在安年科夫的作品里,亚当弹着三弦琴朝夏娃走来,在天堂里亚当脚旁有一辆小机车、公鸡和靴子;而且在《黄丧服》中,天空中大熊星座上坐着一个拉手风琴的小人儿。在这里谈什么现实主义,即使是“新的”,岂非可笑?众所周知,水沟就是水沟,天堂既没有公鸡,也没有靴子。

多马[1] 却是人所共识。我们知道,十二门徒中只有多马一人不是艺术家,只有他一人除了感觉以外不会看其他任何东西。我们是透过叔本华、康德、爱因斯坦、象征主义确定的。我们深知,世界、自在之物、现实性,全然不是多马之辈所看到的东西。

似乎您的手是那么实际、无可非议,您看到了光滑的、粉红的皮肤,皮肤上面一层细细的汗毛,就这么简单,无可争议。

这是经过显微镜无情戏弄而圣化了的一小块手上的皮肤,上面有沟渠、凹坑、界限,也有不知是何植物的粗茎——像是从前某一时期的头发,巨大的天花板土块——或许是从遥远的天际坠落的陨石,即那种宇宙尘埃,还有一完整的奇异的世界——也许这是火星某地的平原。但这毕竟还是您的手。谁会说这熟悉的、平滑的、多马之辈看得见的手是“现实的”,而不是火星上那离奇古怪的平原?

现实主义以普通的视觉看世界,透过世界的表层骨骼向象征主义闪现,于是象征主义背离了世界。这是正题和反题;具有复杂的玻璃组合的综合已走近世界,怪诞离奇的多元化世界向它敞开了大门;出现了人——这是太阳即原子,行星即分子组成的宇宙,而手当然就是那无边无际的光彩夺目的手星座;出现了大地即白细胞,猎户星座只是嘴唇上一颗反常的痣,而太阳系向武仙星座的飞行只是肠子的太空蠕动。在这儿见到了劈柴之美以及月亮死尸般的丑,发现了人极为渺小

① 多马是《圣经》中耶稣十二门徒之一。

又非常伟大之处，发现一切事物的相对性。在新现实主义哲学中既有对生活的眷恋，同时又用最有威力的炸药——微笑炸毁生活，这难道不是很自然吗？如今惟一的幻想就是用坚实的台柱撑起昨天的生活。今天可以出版新约启示录作为每天必读的报纸，明天我们会极为平静地买一张到火星的软卧车票。空间和时间本身被爱因斯坦从锚上断开。在今天这一现实土壤中成长起来的艺术难道不也像梦境般荒诞不经吗？

但毕竟还有房子、靴子、香烟，与出售到火星的票的售票处紧挨着的是一家卖香肠的商店。由此看出在今日的艺术中幻想的综合与生活的结合。可以感觉到每一个细节：所有物体都有尺寸、重量和气味；果汁像从熟樱桃中，从各种物体中流出。而从石头、靴子、香烟和香肠里流出的却是幻想和梦幻。

这正是那种合金，它的秘密耶罗宁·博斯赫① 和"凶恶的"皮特·勃鲁盖尔② 非常了解。有些年轻的画家，包括安年科夫也知道这一秘密。这种合金幻想的手风琴手站在高处，站在星星上面，拉着棺木的猪，以及有靴子和三弦琴的天堂——这当然就是现实性，这是今日新的现实性；是的，不是realia③ 而是realiora④。安年科夫在他的戏剧作品中决非偶

① H.博斯赫，约1460～1516年，尼德兰画家，作品把中世纪幻想、民间创作成分、讽刺手法和现实主义的观察生活现象巧妙地结合起来。

② P.勃鲁盖尔，1525与1530间～1569年，尼德兰画家。

③ 拉丁语，意为"现实"。

④ 拉丁语，意为"超现实"。

然地而是合理地将自己与上演的果戈理的《鼻子》、陀思妥耶夫斯基的《糟心的事》、魏德金德[①] 的《卢卢》联系在一起。

…………………………

在爱因斯坦引发的几何学——哲学地震之后，此前的空间和时间彻底崩溃了。但是还在爱因斯坦之前，这种地震曾被新艺术的地震仪记录下来，还在爱因斯坦之前，远景的轴线测定计开始摆动，X、Y、Z 等轴爆裂开来，射线大幅度增加。在一秒钟内，不是一秒，而是数百秒，在安年科夫绘制的高尔基像上，脸孔旁边挂着由刺刀组成的一瞬间的带刺的街道，一瞬间的圆屋顶，一瞬间打盹的佛；画面上同时有亚当、一只靴子、一辆列车。在言语图画的情节中，在一平面上并列着猛犸象和今天彼得堡的房屋管理委员会，洛特[②] 和列达耶夫教授。空间和时间的结构发生了位移。

为了表现当今的荒诞离奇的现实性，结构位移也是逻辑上必要的一种方法，如同古典画法几何学中在 X、Y、Z 的平面上进行设计。未来主义者以自己的身家性命为代价打通了获取这种方法之门，但他们像个一年级大学生那样运用这一方法：大学生把微分尊之如神，不懂得没有积分的微分，这犹如锅炉没有压力计。因此他们的世界就像锅炉爆裂成上千个互不相连的碎块，语言化为不可理解[③] 的声响。

---

① F. 魏德金德，1864～1918 年，德国作家，表现主义的先驱。

② 旧俄重单位，洛特 = 12.8 克。

③ 作者在此用的是双关语，这一词的另一个意思是指“未来派诗人”——20 世纪初期，追求“音响”效果而创作内容莫名其妙的诗歌者。

综合论采用的是结构的积分位移。在此把构成世界的方方块块放入一个时空框架中决非偶然,这些碎块或近或远都借助于综合才紧紧地结合在一起,但是来自这些碎块的射线必定汇集到一个点上,由这些方方块块永远组成一整体。

安年科夫创作的彼得鲁哈和卡奇卡取材于勃洛克的《十二个》。卡奇卡:瓶子和翻倒的杯子;小市民缀有小花的钟;有弹孔和蜘蛛网的黑洞洞的窗户;勿忘我花。彼得鲁哈:秋季的光秃秃的树枝;呱呱叫的乌鸦;电线、强盗的刀和教堂的圆顶。似乎是偶然被抛向一个平面的矛盾事物的杂乱无章。如果再看一次《十二个》,您会发现,那是一个汇集所有这些光线的焦点,在那儿,瓶子与多愁善感的勿忘我花可完美组合,强盗的刀和教堂圆顶也是紧密相连的。

这就是安年科夫近期作品的特点。在他的较早期作品中常常未能做到将这些碎块一体化,那些作品中只有独立存在、神化了的微分,世界也出于顽皮的孩子般的恣意豪放的愿望被分散成碎块。

还是在那些创作中有时还可以见到未来主义者爱犯的错误:无望地试图在画布上留下几秒钟的连续性,也就是把第四维、持续性、时间(只是奉献给话语和音乐的)引入绘画,引入三维艺术。由此看出,在尤·安年科娃的肖像上(就线条综合方面精练而言,它是幅佳作)手臂似乎在动的这些“痕迹”,在《资产者》(《十二个》的插图)这幅画上小锅似乎摇摇欲坠的“痕迹”。然而这一切对于安年科夫来讲显然已成过去。他的近期作品清楚表明了,他已经意识到,绘画的力量不在于把五

秒钟转变为晶体，而是把一秒钟变成晶体；如今这汽车、飞机时代的绘画力量在于不是把一分钟变成晶体，而是把1%秒转变成晶体。

……………………………

当然，我们所有的钟表只是一些玩具而已，任何人都不会有准确无误的钟表。与昨天相比，今天的小时、年是截然不同的另外一种度量标准，我们之所以对此没有感觉到，那只是因为我们漂浮在时间表面，而没有看到两岸。但艺术较之我们有更加敏锐的洞察力，每个时代的艺术中都反映出时代的速度，昨天和今天的速度。

昨天和今天，恰如马车与汽车。

昨天您坐在平稳的轿式马车里，驱驶在草原的土路上，迎面是不紧不慢的朝圣者，那是乡村钟楼。您不慌不忙地打开车上的窗子，阳光照耀下的钟楼尖顶的亮光和白色墙壁的反光刺得眼睛微微眯缝起来；您望着蓝蓝的天空让眼睛休息放松；您回想起绿色的屋顶，回想起如同东方长袍飘垂的缀着花边长袖的白桦树的垂枝，想起一位依偎着白桦的孤独女人。

而今天，乘着汽车又经过那座钟楼。眨眼间冒了出来，瞬息间掠过，一闪便消失了，留下的仅有悬挂在空中末端带十字架的闪电，天空中一个高过一个的三个锋利的黑色切口以及抓着垂枝依偎着白桦树的女人。没有一个次要的细节，没有一个多余的线条，没有一个可删去的词语，只有实质、萃取物、综合，当所有感觉都集中在一个焦点上，压成一块、突出来时，

综合在1%秒内便展现在眼前。

安年科夫没有绘出这座一闪即逝的钟楼。这幅画是我画的，是我用话语描绘出来的。但我知道，如果他画这些内容，他也会这样描绘的，因为他内心深处有一种非同寻常的紧迫感朝着1%秒发展，他身上独具的综合论特征会表现出事物的综合本质。

这也许不会让乘坐着昨天轿式马车的人满意。但天空中带十字架的闪电和三个切口可以把今天乘坐汽车的人带到比用语言和笔墨精美、细致描绘的钟楼更远、更深的地方。今天的读者和观众能够绘制画之未尽的内容，能够表达言之未尽的作品——他们本人能把清楚的内容更加鲜明、清晰地牢记心中，扎根于他们的肌体。这样综合论开辟了一条艺术家与读者或者观众共同创作之路。这就是综合论力量之所在。安年科夫的大部分肖像画，特别是他近期一些线描画作品，正是建立在这一原则之上。

……………………………

高尔基的画像。忧郁的、皱巴巴的面孔——默默无语。可眉毛上方昨天刚刻出的三道皱纹在说话，印有“P.C.Φ.C.P”[①] 字母的红色菱形章[②] 在喊叫。而后面是一怪异的组合：虚幻的大城市的钢丝网和坍塌在地，或许正从地上崛起的罗斯的七星圆顶。两个灵魂。

---

① “俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国”俄文缩写字母。

② 前苏联1943年前用过的军官等级标志。

阿赫马托娃① 的画像,或更确切地说,这是阿赫马托娃的眉毛像。从眉毛中,宛如从云层里透出面孔或淡或浓的阴影,在眉毛中有多少逝去的东西。这些眉毛宛若音乐剧的谱号,写上谱号,你就可以听到眼睛、悲哀的头发、木梳上的黑珠子在倾诉些什么。

列米佐夫② 的画像。两肩之上的头犹如从某个洞穴中小心、谨慎地探出一样。人整个被紧紧地包着,严严地裹着,穿着谢拉菲玛·巴甫洛夫娜的短外套,领子上面还打着补丁。房间里很冷,大概,只有炉旁有点热气。一只冬天冻僵的苍蝇暖和过来,飞落在他的脑门上,而此人甚至没有力气挥手将苍蝇赶跑。

索洛古勃③,在严寒中微微蒙上一层银光,冬季的索洛古勃。庇亚斯特④,长满鬃毛、锈色的脸,锁紧的眉和紧闭的嘴,像患有僵住症呆滞的目光。楚科夫斯基⑤ 由于疲惫、上课、会议显出绝望的目光。晓戈列夫⑥,脸变得宽大,肥大如囊,

① 安·安·阿赫马托娃,1889~1966年,原姓戈连科,俄罗斯女诗人,作品心理描写充分,充满对历史的敏锐感,运用了诗歌语言的古典语体。

② 阿·米·列米佐夫,1877~1957年,俄罗斯作家,曾在形式方面进行实验,使用古老的句法结构和词汇。

③ 弗·库·索洛古勃,1863~1927年,原姓捷捷尔尼科夫,俄罗斯作家。

④ 弗·阿·佩斯托夫斯基,1886~1940年,俄罗斯诗人和翻译家。

⑤ 科·伊·楚科夫斯基,1882~1969年,俄罗斯作家、文艺学家。

⑥ 帕·叶·晓戈列夫,1877~1931年,俄罗斯文艺学家、革命运动史学家。

像是刚从成衣店买了套西服，可是还用一只眼在微笑，照旧是猛犸象般的大腿，照常是埋头于书本之中。安年科夫简洁的肖像，用官方《消息报》卷成的烟卷，和一个敏锐、凝注的目光，这凝注正是由于没有画出另一只眼睛。这一凝注的目光曾讽刺地解剖着另外一些嘴脸，可讽刺只是勉强可以察觉，为找到这种讽刺，这怪人想看到镜子的另一面，猫和孩子们在那儿正寻找真正的东西。

这些肖像中的某些画——高尔基的画像即如此——是经过敏锐的综合性的思考，但在创作中显得不够集中，很繁杂；其他一些画中还可发现安年科夫未来主义的稚气。但这都是他早期肖像画的实验品。正是因为与这些画放在一起，才显现出他近期作品的恰到好处。

他的一些诸如阿赫马托娃、阿尔特曼① 的肖像画犹如日本的四连射的坦克，均是可以提供综合性形象的范例。这些肖像中线条最少，只有数十条——这些线条都可数出来。但是这数十根线条中容入的创作心血，决不亚于昨天的艺术在数百根线条中所做的努力，因此，每根线条都蕴含着超出其本身十倍的能量。这些肖像画均由人物面部提炼出精华，每幅画都反应出一个时代的人的传记。

这一传记的最后一页是躺在灵柩中的勃洛克。倘若不是万不得已决不能翻到这残酷的一页，因为这不是死者勃洛克

① 纳·伊·阿尔特曼，1889～1970年，俄罗斯画家和雕塑家，俄罗斯联邦共和国功勋美术家。

的肖像，而是整个死亡的肖像——他的、她的、你们死亡的肖像画，看到这张散发着腐臭气的脸之后，再不能看任何一张活人的面孔。

1922 年

论文学，革命和熵[①]

——请向我说出最后的数，上限的、最大的数。

——可是这也太荒唐了！既然数是无穷的，到底哪一个是最后的数呢？

——那么你所想的最后的革命是什么呢？没有最后的革命，革命是无休无止的。

（叶·扎米亚京，长篇小说《我们》）

刨根问底儿：什么是革命？

有人按路易十四的方式回答：革命就是我们；有人根据日历回答：革命是月和日；有人回答：革命是按字母顺序。如果从字母转到音节，那么：

两颗漆黑的行星随着一声震耳欲聋的隆隆巨响撞击到一起，燃烧出一颗新星，这就是革命。一个分子冲出自己的轨道，闯入相邻的原子世界，一个新的化学元素诞生了，这就是革命。为了开辟一条通向非欧几里德无限空间的通途，罗巴

① 热力学系统状态的单值函数。物理学意义上的熵就是不能再被转化为功的能量的总和。最大的熵指热量的最终平衡状态，能量差别趋向于零，最终归于永恒的死寂。

切夫斯基[①] 用一本书砸坍了欧几里德[②] 世界的千年古墙，——这就是革命。

革命无处不有，无所不在；它是无穷尽的，最后的革命是没有的，最后的数字是不存在的。社会革命只不过是无穷尽数之一；革命的规律不是一种社会规律，它如此之多，恰如宇宙那包罗万象的规律——如同能量守恒定律，能量分裂（熵）规律。有朝一日革命规律的准确公式会确定下来，在这个公式中会有数的因素：民族、阶级、星辰和书籍。

革命的规律是火红的、炽热的、致命的；但是这种死亡又是为了孕育新的生命，新的星辰。熵的规律冷漠，蓝得像冰，如同那冰冷无垠的星际空间。赤红的火焰变成粉色，均匀，温暖，不会有生命危险，而是变得很惬意；太阳衰老，变成了对公路、商店、床铺、妓女、监狱合适的行星，这就是规律。为了让星球青春复燃，需要用火点燃，需要把它推出平坦的进化之路面，这就是规律。

就让火焰在明天、后天冷却下来（《创世纪》一书中天等于年、世纪）。但是应该有人见到今天，并在今天就异端地谈论明天。异端都是医治人类思想之熵惟一的苦口良药。

---

① 尼·伊·罗巴切夫斯基，1792～1856年，俄罗斯数学家，非欧几里德几何学创始人，其发现（1826年）改变了2000多年来作为欧几里德学说基础的关于空间自然的观念，对数学思维的发展有巨大影响。

② 欧几里德，活动时期约公元前300年，古代最杰出的数学家，以《几何原本》而闻名。

当炽热沸腾的星球（在科学、宗教、社会生活、艺术之中）冷却下来时，炽热的岩浆被教条压在不可改变的、僵化的、因循守旧的硬壳之中。科学、宗教、社会生活、艺术之中的教条化——这就是思想的熵。教条化的东西无法再燃烧，它只是发热，变暖，凉下来，替代玄奥的说教，在灼人的阳光下，在高举着双手嚎啕大哭声中静悄悄地在天主教修道院中祈祷；代替可悲的伽利略“地球仍在转动”的规律，在天文台温暖的工作室里平静地进行着计算。在伽利略面前其追随者慢条斯理地、萎靡不振地、天花乱坠地构建着自己的理论，这是进化之路。目前新的异端邪说尚未砸破教条那坚硬的外壳，以及在外壳上筑起的坚固的石头建筑物。

爆炸——不太合时宜的东西，因此人们用火、用斧头、用话语公正地消灭爆破者、异端者。对于今天的任何事物，对于任何一种进化，对于艰苦的、缓慢的、有益的、最有益的、创造性的、形形色色的工作而言，异端者是危害分子，他们不会慎重考虑问题，他们傻里傻气地从明天跳到今天，他们耽于幻想。巴贝夫① 于 1797 年被公正地砍下了头，他钻进了 1797 年，跳过了 150 年。攻击教条的异端文学的头也会被公正地砍下来，这种文学非常有害。

---

① 巴贝夫，1760～1797 年，原名弗朗苏瓦斯·诺埃尔，法国空想共产主义者，法国大革命时期维护穷苦阶层的利益。

但是有害的文学较之有益的文学更为有益，因为它是反熵的，它是与钙化、硬化、硬壳、青苔、静止进行斗争的工具；它是空想的、荒诞的，犹如1797年时的巴贝夫，过了150年后才是正确的。

我们都熟知达尔文，也知道达尔文之后出现了突变论、魏斯曼主义、新拉马克主义。但这一切只是阳台、顶楼而已，达尔文才是一座大厦。这座楼房里不仅有蝌蚪和蘑菇，而且也有人。牙齿只有去咬人时才会磨得尖利，家鸡的翅膀不是为了扇动。对于理想和鸡而言，规律是相同的：靠肉饼维持的思想如同文明的、肉饼式的人一样软弱无力。为了健康需要异端者；倘若异端者不存在，应该将其捏造出来。

有生命的文学既不是按昨天的钟点，也不是按今天的钟点，而是按照明天的时间存在。这是一位爬到桅杆上面的水手，从那儿他看到轮船正在下沉，看到了从甲板上难于分辨的冰山和大漩涡。可以把他从桅杆上拖下来，让他去看锅炉或守在扬锚机旁。但这丝毫改变不了什么，桅杆还在，换个人从桅杆上所看到的与第一个人的相同。

桅杆上的水手是为了观测风暴。现在暴风雨从四面八方袭来，可以听到SOS① 呼叫。昨天作家还可以自由自在地在甲板上漫步，用柯达照相机喀嚓喀嚓地拍照（日常生活）。但当世界倾斜了45°角，张开了绿色的大嘴，船舷喀嚓裂开之时，

① 国际上通用的呼救信号。

谁还有心思欣赏胶片上的风景画和写实画呢?现在面临死亡只能看看想想:唉,我们要死了,怎么办呢?如何求生?如果活下来,首先要按新的方式生活。靠什么生活?为何而活?目前文学中需要广阔的、桅杆式的、飞机的、哲学的眼界,需要最后的、最可怕的、无谓的问题"为什么"以及"将来会是什么样"。

孩子经常这样提问。但要知道,孩子是勇敢的哲学家,他们赤裸裸地来到人间,身上没有任何一片教条、绝对、信仰的叶子遮盖。正因如此,他们的每一个问题显得那么荒唐,那么天真,每一个问题显得那么繁难之极。那些刚刚步入新的生命之士如同孩子般赤裸裸,无所畏惧,他们像孩子那样,像叔本华①、陀思妥耶夫斯基、尼采② 作品中那样,经常提出"为什么"和"将来会是什么样"等问题。天才的哲学家、孩子和人民同样明哲,因为他们提出相同的愚蠢问题。这愚蠢的问题是对所谓的有着陈设华丽,带豪华厕所的住宅和粉饰一新的教条的文明人而言的。

有机化学已经抹掉了有生命的物质和无生命的物质之间

① 叔本华,1788~1860年,德国非理性主义哲学家,唯意志主义的代表人物,被称为"悲观主义哲学家",他是黑格尔绝对唯心主义的反对者,新的"生命"哲学的先驱者。

② 尼采,1844~1900年,德国哲学家,非理性主义者,唯意志论者,"生命"哲学的创始人之一。

的界限。把人划分成活人和死人是错误的,因为还有不死不活的人和极富有生命力的人。不死不活的人也会创作、行走、说话、做事,但是他们不会做错事;不犯错误的只有机器,可它们只能创造无生命的东西。富有生命力的人则在错误中徘徊,在探索中寻觅,在问题中思索,在痛苦中挣扎。

我们所创作的东西就是如此:能行走的也能说话,但它可能是不死不活者,是富有生命力的。真正有生命的物质决不在任何事物前面或者上面停步,它永远在寻求荒唐的"孩子"问题的答案。即使答案不正确,就算哲学有错误,这错误也比真相更珍贵,因为真实如同机器,而错误却是有生命的;真实让人放心,错误则令人不安。哪怕是答案不存在,那就更好!从事抽象问题的研究,乃是大脑的专利权。众所周知,大脑正是根据那种适于反刍消化的牛内脏原理构成的。

如果说自然界中有什么是静止不动的,假如说存在真理——这一切当然是不可信的。但幸运的是,所有的真相都是错误的,辩证的发展过程就在于今天的真实性明天就变成了谬误,最后的数是没有的。

这一(惟一的)真理只是对坚强的大脑而言,因为对于神经衰弱的大脑来说必须需要宇宙的有限性,最后的数,用尼采的话来讲,需要"可靠性的拐杖"。神经衰弱的大脑无力把自身纳入辩证的三段论。的确,这很难。但这也正是爱因斯坦成功之所在,他能够想到,他,带着手表时时刻刻观察着运动的爱因斯坦,也在运动,他做到了从外部观察地球运动。

不知道最后的数的大文学家也正是这样观察地球运动的。

有生命文学的形式特征——正是那同一内部特征:放弃真理,也就是放弃那些尽人皆知的和在此之前我所知道的——脱离经典化的轨道,驶出宽阔的大道。

俄国文学之大道被托尔斯泰、高尔基、契诃夫等巨匠的车轮轧出了光泽,这条大道就是现实主义、日常生活。由此可见,应当脱离这种日常生活。被勃洛克、索洛古勃、别雷奉为经典的神圣不可侵犯的轨道是脱离了日常生活的象征主义,因而应当贴近这种日常生活。

奇谈怪论,是的。平行线相交也是谬论。但这只合乎欧几里德经典化的平面几何中的谬论,而在非欧几里德几何中这却是公理,只要不再是平面,上升到平面上面。日常生活的平面对于今天的文学而言就相当于大地对于飞机,只是起飞前滑跑的跑道,为了飞上天空,即从日常生活飞向存在,飞向哲学,飞向幻想。就让昨日的马车在大道上、在公路上轧轧作响吧,有生命之物有能力砍断自己的昨天。

让县警察局长或者警官坐上马车,马车仍然是马车。倘若拉着"革命的生活"沿着压平了的大道行驶,倘若坐在响着铃铛急驰的三套马车上,文学依旧是昨天的文学。今天需要的是汽车、飞机、闪烁、飞行、点、秒、虚线。

陈旧的、慢吞吞轿式马车式的创作不复存在。言简意赅,

但每一个词要有巨大的能量和高压,一秒钟里需要压人相当于过去60秒一分钟的内容;句法也成了省略形式,变得捉摸不定;长复合句复杂的金字塔按照独立句子的石块拆开;在运动的快节奏中合乎规律的、习以为常的事物从视线中遗漏,从中还错过了不平常的、令人奇怪的象征主义和词汇;形象鲜明,富于综合性,形象中只有一个从飞驰的汽车中可以注意到的主要特征;方言土语、新词语、科学、数学、技术闯入了习惯上被奉为准则的词典。

如果认为这就是规则,那么作家的才华就在于正确地一反常规地去创作;会出现更多的将例外变成定则的人。

科学和艺术的相同之处都是根据某一坐标设计世界。形式的迥然各异仅在于坐标的不同。各种现实主义的形式均是对欧几里德世界静止的、平面坐标的设计。大自然中这些坐标是不存在的,也没有这有限的、静止的世界。这世界是一种假定性、抽象性、非现实性,因此“社会主义”的现实主义或者“资产阶级”的现实主义都是不现实的:对飞驰着的弯曲的物体表面的设计更接近于现实,这一点新数学和新的艺术同样能做到。现实主义不是极简单的,不是realia,而是realiora,它包含在移位、歪曲、弯曲、非客观性之中。照相机的物镜镜头是客观的。

新的形式不是所有人都能明白,许多人不理解。可能是这样习以为常的现象,老生常谈的东西当然简单、有好感、安适。欧几里德的世界简单易懂,而爱因斯坦的世界深奥难解,

但毕竟不能回到欧几里德时代。无论什么革命,无论何种异端邪说都不是舒适的也不是容易的,因为这是飞跃,这是平稳的、曲折进步的不调协现象;而这不调协就是伤、痛。但是伤痛是需要的,因为大多数人患了遗传的睡眠病,决不能让得这种病(熵)的患者睡觉,否则最后一次入梦,死亡就会降临。

艺术家、作家经常患这种病—在一次发明再次完善的状态下,便酣然入睡。没有力量让自己伤痛,不再喜欢喜爱的事物,无力从散发着桂叶的舒适居所离去,到那清净的田野,在那儿重新开始生活。

的确,让自己伤痛很难,甚至很危险。然而活生生的人今天在过着昨天的生活,但昨天过今天的生活难上加难。

1923 年

为作品说几句话

当我的孩子穿着粗俗地走上街头——我为他们难过；当一些孩子从街角向他们投掷石子——我感到痛心；当医生拿着钳子或者是刀子走近他们时——我想最好还是割我本人。

我的孩子就是我的书，我别无他物。

有些书具有那种化学成分，如同炸药。区别在于，一块炸药只能爆炸一次，而一本书却能够爆炸数千次。

人从写完第一部书那天起，就不再是猿猴，人战胜了猿猴。猿猴至今对此耿耿于怀：您试试给它一本书，它立刻将书毁坏、弄脏、撕碎。

1928年12月23日

创作状态，即使不用俄语。如果环境迫使我不能（希望是临时性的）成为俄罗斯作家，也许我会像波兰人约瑟夫·康拉德①一样成为一名临时英国作家，更何况我已经用俄语描写过英国（讽刺性中篇小说《岛民》及其他作品）。我用英语创作与俄语相比较稍难一些。伊里亚·爱伦堡② 成了苏维埃作家，他主要从事欧洲文学，翻译外语作品已很久了。为什么准许爱伦堡这样做，对我却不允许？在此同时我又想起另一个名字—鲍·皮利尼亚克，他所处境遇完全和我类似，他成为批评的主要对象，为免遭这种迫害他获准前往国外。为什么皮利尼亚克可以获准出国，对我却不允许？

我可以为自己的出国请求理由找到根据，这理由虽过于平常，但还是很郑重的：我迫切需要到国外治病，以摆脱长期以来慢性病（结肠炎）的折磨；为把我译成英语和意大利语的两个剧本（已在苏维埃各剧院演出的剧目《跳蚤》和《可敬的鸣钟人村社》）搬上（国外）舞台，我也要亲自出国一趟；另外这两部剧目的预演可以让我不给人民财政委员会添麻烦，申请发给我外币。所有这些理由都存在，但我不想隐瞒，我请求准许我与妻子一同出国的主要原因，乃是作为作家我陷入走投无路的境地，作为作家，在此对我作出的死刑判决。

其他向您求助的作家都得到了您特殊的照顾，请允许我

① 约瑟夫·康拉德，1857～1924年，英国作家，祖籍波兰。

② 伊里亚·爱伦堡，1891～1967年，俄罗斯作家，社会活动家。

的申请得到您的重视。

1931年6月

论俄罗斯文学[①]

I

请您设想一下庆祝周年的宴会，热情洋溢的祝愿，引发牙痛的慷慨陈词，沉闷无聊。突然一个好恶作剧的人，腼腆地讲起了受庆贺人不堪回首的往事：诸如他在大学考试中的狡猾勾当，他如何在其漂亮的女邻居房间抠开了个洞……大家立刻活跃起来，多么好的休息！不是什么“英雄”、“受庆贺的人”，而是个虚伪的家伙，人们看清了一个活生生的人。

本年度苏维埃文学“庆祝周年”的大厅里，年轻作者尤里·格尔曼[②] 的长篇小说《我们的熟人》就给人这种清新的印象。格尔曼敢于冒险把非标准的苏维埃英雄作为长篇小说的主人公，而恰好选定了那位不重要的，好像是平平常常的“女邻居”。她既没在同温层、工业领域立功，也没取得别的什么功绩，她只是活着。但事情正因如此，她活着，说明她是活生生的，读者会感到看见了她，了解她，她是读者的熟人！作者的

---

① 这是为法语杂志《Marianne》撰写的几篇文章。

② 尤·帕·格尔曼，1910～1967年，俄罗斯作家。

目的(书名起得非常巧妙)达到了,读者开始饶有兴趣地关注她命运的波折。

这部长篇小说是以海上遇险来作为美好的“富有浪漫色彩的轮船失事”开头:女主人公安东尼娜的父亲,一个苏维埃小官员生命垂危,奄奄一息,把她孤零零一个人留在那个革命后头几年饥寒交迫、令人恐怖且秀美迷人的彼得堡。她开始找工作,但她是一个姑娘,中学还未毕业,几乎还是个孩子,能做什么呢?

一个偶然的机会她认识了一位著名演员,他是她久已仰慕的偶像。一切灾难不幸都被忘却了,安东尼娜深深爱上了这位演员。她也看出来,她身上有种魔力吸引着他(毫无疑问,她身上具有的那种魅力,正是电影中女主角所具有的那种sex-appeal①)。这神速的罗曼史总共才持续了几个钟头,便变成了海市蜃楼,它更像是令人迷醉的梦,那位演员要到另一个城市去,梦结束了。

回到现实中:安东尼娜身无分文。出于自尊她宁肯忍饥挨饿也不愿向任何人求助。有一位漂亮却厚颜无耻的水手斯克沃尔佐夫——典型的俄国革命的唐璜② 与她住在同一楼里,对他来讲安东尼娜的凄惨境遇是个绝好的机会,他开始施展他那套讨好女孩子的惯用伎俩,用小恩小惠对她发起了攻

---

① 英语,意为“性感”。

② 唐璜,中世纪传说中的一个放荡不羁的骑士形象,他否认道德、宗教准则,后来成了许多艺术品(包括文学)的典型。

势：食品、长统丝袜、外国香水……处在穷苦、饥饿中的安东尼娜需要一种英雄气概方能对此毫不动容。但她不是英雄，她身上有许多弱点和毛病，她没有突出到“我们的熟人”水平之上。于是她成了斯克沃尔佐夫的老婆。

水手达到了目的，很快便现出其真正的、令人厌恶的嘴脸。安东尼娜决定离他而去，水手竟然对她拳打脚踢并把她锁了起来，只是当他本人被锁起来时——他因涉嫌走私以及与境外可疑的交往被国家政治保安局拘捕，她才得救。安东尼娜自由了。

然而，这种自由自在的生活没过多久，她甚至身不由己地引诱着男人，犹如一团火招引着飞蛾。不过这次是一个叫帕尔·帕雷奇的人完全拜倒在安东尼娜的石榴裙下。这位 quinquagenaire[①] 酷似蝙蝠，更确切地说就是个蝙蝠。他曾是一家豪华饭店的跟班，因其独特的伊壁鸠鲁[②] 主义——怀疑主义哲学和某些钱的原因被免除这一职位。他爱她如醉如痴，到了几乎发狂的地步，这爱的力量征服了安东尼娜。

她在少女时期渴望有人会全身心地爱她，但是梦想又一次在她新的婚姻中破灭了。她受尽煎熬，对任何事显得无所谓，漠不关心，她成了他丈夫朋友的情妇。其夫得知此事，醋意大发，忍无可忍，将安东尼娜毒打一顿。这次冲突使得他们

① 法语，意为“五十多岁的人”。

② 伊壁鸠鲁，公元前 341～前 270 年，古希腊唯物主义哲学家，其思想在伦理学上接近幸福说，后来被享乐主义加以庸俗的解释。

奇异的婚姻难以维系，自然将安东尼娜从折衷泥潭的慢性死亡中解救出来。

格尔曼的长篇小说受到苏联读者的一致好评。这部长篇小说在杂志上登载了大约一年，未失去任何细节。评论界对这部小说未做报导，之后不是评论界将它引荐给读者，而是读者的反响引起评论界的注意。

今年另一年轻作者尼·奥斯特洛夫斯基在苏联声名大噪，其声望很快传遍全国上下。他的长篇小说《钢铁是怎样炼成的》问世后，与众不同的是莫斯科政权授予他一枚勋章，他还收到包括斯大林在内的克里姆林宫首要人物的亲笔签名贺词。

假如您对奥斯特洛夫斯基一点也不了解，只要读一下他的书，就会感到惊讶，为何这位作者被如此过分赞扬。他这部长篇小说的主线是一位姓柯察金的人从童年时起的人生历程。他被学校开除辍学后在车站食堂做过小跑堂；在机车库当过工人；他成了一名革命者；曾爱上一位资产阶级小姐却又放弃了这一爱情；他参加过国内战争；曾被捕入狱，在狱中非常英勇，当他要被处决时，在最后关头幸而获救 etc①。这些经历描写得非常生动，引人入胜，其创作具有高尔基作品中结构朴实的风格。从纯文学意义上讲，这本书当然不如格尔曼的长篇小说有意思，虽然如此作者仍不愧 应得的荣誉，因为他是位公认的特殊人物。

① 英语缩写，意为“……等等”。

实际上这正是奥斯特洛夫斯基本人，纪德[①] 在《Retour de I'URSS[②]》一书的 appendix'e[③] 中把令人感动、激奋人心的几页献给了奥斯特洛夫斯基。在国内战争中奥斯特洛夫斯基英勇作战，多次受伤，最后一次被炸成重伤。然而在后方工作中他全然不顾这些伤痛，不幸的是，伤痛折磨着他，他渐渐全身瘫痪，一个充满青春活力的人逐渐失去活动能力；更不幸的是，世界向他关上了最后一扇窗户，他双目失明了……这种境遇左轮手枪难道不是摆脱不幸的最好办法吗？然而他表现出渴望生活的惊人意志，他战胜了自己命运的不幸并且找到了另一种与命运抗争的办法：倘若他不可能有其他什么工作，他就要当个作家，他要口述自己的作品。《钢铁是怎样炼成的》这部长篇小说就是他口述写成的——如果不完全是，在很大程度上它是自传性的作品……他的成功首先是作者杰出个性的成功。

无论是格尔曼，还是奥斯特洛夫斯基，两位作者都是年轻人。可是那时正居于苏维埃帕尔那索斯山[④] 年长一辈作家——巴别尔、奥列沙、皮利尼亚克、列昂诺夫、费定、利金和其他一些作家在哪里呢？在所列人中巴别尔和奥列沙算得上是最有才华和最有趣的作家，他们好久没发表作品了——别看

① A.纪德，1869～1951年，法国作家。

② 纪德于1936年发表的《从苏联归来》。

③ 法语，意为“附加物、附录”。

④ 在古希腊神话中，帕尔纳索斯山为太阳和诸文艺女神的灵地。转义指文坛。

苏联评论界为此对他们二人常有责难。对其他处于沉默的作家不可指责,然而……他们还是缄默为好:今年“年长”一些的作家发表的作品,接二连三地失利。一些作家的作品,如费定的长篇小说《攫取欧洲》枯燥乏味;另一些作家作品中,像列昂诺夫的作品(《通向大洋之路》)有某种过于明显的 Ersatz'a[①]意味,以及某种弄虚作假的味道。还有一些作家,譬如皮利尼亚克的作品受到毫不留情的批判,前不久在莫斯科召开的作家会议上这位作者向在场同志提出一严肃的问题:他是否要换一个职业,以及是否做一名诚实的苏维埃官员?

当这位天才作家提出这一问题时,人们对此陷入了沉思。

1935 年 3 月

Ⅱ

儿时我们每个人对美好未来只有真实的、朦朦胧胧的轮廓,过去这一概念的出现要晚得多。不仅个体,而且其整体的意识发展都受到这一心理规律的制约。只是前不久在我们眼前诞生过去这一概念的苏维埃俄国是迥非寻常的实例:大约一年前,那里的人们猛然想起,国家应有自己的历史并且这一历史应当远远长于 17 年历史的社会主义共和国。苏联各中小学整个历史教学体系骤然改变,在此之前历史教学让学生

① 法语,意为“代用品、仿制品”。

死记硬背党代会日期和决议。对学习国家历史兴趣的改变显得异乎寻常，新开历史课的教室座位远远满足不了渴学的学生，历史方面的书籍被抢购一空，历史性长篇和中篇小说几乎成了苏联文学作品中最流行的体裁。

不过，在几年前苏联历史体裁就已经开始复兴了。文学是反映社会生活变化的晴雨表。但是不久以前，对于苏联作家而言，到过去旅行还是一件相当冒险的事，一些勇敢的旅行者受到评论界海盗的攻击和审定部门的抨击，这种尝试被视为“暗中破坏行为”，被看作是作者企图逃避研究“具有现实意义”题材的犯罪行为。如今这种局面彻底得到了改变，而且昨天的海盗摇身变成历史体裁热心的保卫者和热烈的称颂者。新的历史长篇小说中的一部宏篇——阿·托尔斯泰的《彼得一世》不是受到别的什么人而是受到斯大林的称赞时，还可能有另一种结果吗？

应该说，苏联作家对历史题材的探讨从来都不是抽象的、“纯理论的”，俄国当代的反映在任何一部历史题材作品中均有诠释。在这方面，彼得大帝这一主题毫无疑问是历史题材中最佳选材之一。

18世纪初，彼得大帝所做的一切自然是一种政治、经济的革命，那次革命之迅速、残酷、威力之大与20世纪初的俄国革命非常相似：俄国时紧时松、盲目进行的工业化，仓促建新工厂、造船、开发运河、建设新城市，对应用科学和技术近乎宗教式的崇拜，莫斯科引进了外国专家——这一切都发生在哪一年？是1704年还是1934年？假如我们回忆一下，历史的

相似更加令人感叹，彼得大帝这位做过木匠、当过铁匠的民主派沙皇是第一个毅然断绝俄国与亚洲过去的联系并且能够摆脱保守贵族的监护的沙皇。在长篇小说《彼得大帝》中，作者巧妙地描写了这些类似的有趣事件，这也是这部长篇小说成功的原因之一。如果对此补充一点，那就是作者具有毋庸置疑的把人物刻画得栩栩如生的才华。这些人物有佛拉芒人[①]的好胃口，吃、爱、建设、打架，而且作者没有赋予这些人物过多的思想——很清楚，为什么这本书成了苏联的 best-seller。[②]

实际上小说的故事情节并不复杂，在此我们找不到司汤达、大仲马、狄更斯笔下历史小说中大手笔的错综复杂的情节，这部小说更像是历史性演义作品，其引人入胜之处在于每一个情节生动，在于个别人物刻画鲜明。

沙皇费多尔之葬礼像安葬拜占庭君王般隆重盛大，其帝位应传给尚年少的彼得，然而借助于莫斯科蛮横的“火枪兵”御用军人，王权被彼得的姐姐索菲娅和她的情夫戈利岑大公控制。那一时期在莫斯科已有欧洲人的侨民区了，外国的“库奎[③]”侨民村，那儿的一切与克里姆林宫迥异：在那里，漂亮的女人从不深居闺中，在那里，人们有说有笑。少年彼得成了“库奎”村的常客。借助于外国人的帮助，他组织了自己的一支人数不多但按欧洲方式训练有素的军队，这支军队成了他

---

① 居住在比利时、荷兰等国的一个民族。

② 英语，意为“畅销书”。

③ 库奎，16～18 世纪初莫斯科的外国村，位于亚乌扎河右岸，各种职业的外国人居住中心。

同姐姐索菲娅争夺权利的可靠力量。这场斗争以彼得胜利，火枪兵被残酷镇压而告终。这只是从亚洲到欧洲途中的第一次风暴，驾驶俄国巨轮在风暴中前进的狂暴的掌舵人——就是彼得。他首先冲向南方、黑海，与土耳其人作战，接下来转向波罗的海，与瑞典人交兵。

然而这艘巨轮内部不甚如意，彼得不停地同旧的半亚洲的传统进行斗争，与风行几个世纪的受贿习惯斗争，与俄国缓慢、懒散等一切愚昧落后的现象进行顽强的斗争。对彼得来说，这种残酷的斗争使其个人悲剧式的矛盾更加复杂化：他惟一的儿子和继承人阿列克谢因反对沙皇以阴谋反叛名义被关进监狱，并且沙皇亲手签署判处儿子极刑。

与日俱增的孤独是彼得命中注定的事。彼得在库奎与一德国美人安娜·蒙斯相遇并一见倾心，从那以后他第一任妻子便落发出家。当他得知安娜背叛他后，重又陷入孤寂之中，直至遇到叶卡捷琳娜。这位曾做过利夫兰① 一位牧师管家的女人打算，通过彼得的两位达官贵人的床，先要做沙皇的情妇，然后成为沙皇的妻子。这一心机没有枉费，在叶卡捷琳娜与宫廷一近臣——安娜·蒙斯的哥哥一段风流韵事过后，这一幸福降临了，叶卡捷琳娜做了皇后，但在她房间的窗外，其情夫血迹斑斑翘着的头格外引人注目……

阿·托尔斯泰这部长篇小说作为一连串的短小故事在莫

---

① 利夫兰，17～20世纪初拉脱维亚北部地区和爱沙尼亚南部地区的正式名称。

斯科一家杂志上连载了两年,阅读这一系列的故事引人入胜。然而当我全部重新读完三卷本的《彼得大帝》时,坦白地说,我有些失望。作者的叙述绘声绘色,但长篇小说的结构欠妥,宛如他建成了一座宏伟的大厦,却在大厦的侧面平添了许多与主体不相关的建筑物。这不由得令人想起另一部俄国历史长篇巨著——列夫·托尔斯泰《战争与和平》那和谐匀称的结构。在有列夫·托尔斯泰的文学中,不经心非常容易成为阿列克谢·托尔斯泰。

尽管如此,《彼得一世》如今在俄国仍成了最风行的长篇小说之一,那么奥莉加·福尔什的《雅各宾酵母》也正好成了《五千卷》中的一卷,在莫斯科作家代表大会上Ж.Р.布洛克怀着强烈的感情捍卫保存这些书的权益:福尔什这部长篇小说是为知识分子创作的。我想补充的是,这本书对于法国读者也许有特殊的兴趣:福尔什的主人公——亚历山大·拉季舍夫是俄罗斯人,但他的mentalité[①]的产生是受到卢梭、狄德罗、爱尔维修[②]、赖纳尔[③]等人思想的影响。他是俄罗斯不安分知识分子的创始人,而牢房和西伯利亚流放向来是这些人的归宿。因他那本出色的政治抨击性作品《从彼得堡到莫斯科旅行记》,他被流放到西伯利亚。

---

① 法语,意为"精神,思想状态"。

② C.A.爱尔维修,1715~1771年,法国唯物主义哲学家,革命的资产阶级思想家。

③ G.F.赖纳尔1713~1796年,法国历史学家,社会学家,启蒙运动的代表人物。

他在国外，在莱比锡一所大学学习期间深受“有害的法国思想”影响。当时莱比锡被称做“德国的巴黎”，在那儿任何法国的东西，包括哲学都成为时尚。作者成功地让读者看到了那一时代的莱比锡：大学生之间的聚餐和决斗，他们的风流韵事，小市民做派，醉心于炼金术和通灵术，喧哗的民间节日。惊险小说的各要素被巧妙编入共济会错综复杂的情节故事中，骗子施列普菲尔和共济会诡诈者迪莫什把错综复杂的情节变成事实。

读者在小说接下来的情节发展中看到拉季舍夫已在彼得堡了。他在彼得堡一机构办公室供职，婚后的生活好像也很恬静，“像大家一样”，生活上由于发表抨击性文章而引发意外的惨剧，被审判，流放西伯利亚。这一事实还颇耐人寻味，把这位狄德罗[1] 的崇拜者发配到西伯利亚的人……正是狄德罗的崇拜者并与其有书信往来的女皇叶卡捷琳娜二世。

什托尔姆[2] 创作的长篇小说《罗蒙诺索夫》[3] 中叙述的事件一部分发生在叶卡捷琳娜女皇执政时期，另一部分发生在较早的伊丽莎白女皇(彼得一世之女)执政时期。

就在去年，出版了一部法国作家关于这位俄国的列奥纳

---

① 狄德罗，1713～1784年，法国唯物主义哲学家，作家，法国18世纪革命的资产阶级思想家，彼得堡科学院名誉院士(1773年)。

② 格·彼·什托尔姆，1898～1978年，俄罗斯作家，发表了许多历史纪实性作品。

③ 米·瓦·罗蒙诺索夫，1711～1765年，俄罗斯第一个世界驰名的自然科学家，诗人，现代俄罗斯标准语奠基人，画家，历史学家。

多·达·芬奇的专著(Marquis de lur-Saluces:《Lomonossoff, Le prodigieux moujik》①)。一位普普通通的阿尔汉格尔斯克渔夫成为当时最杰出的物理学家之一,成为一名科学院院士,同时又是诗人、剧作家、镶嵌艺术画家,总之,罗蒙诺索夫是俄国18世纪最杰出的人物之一。人们不禁要把这一人物与福尔什长篇小说中的主人公相比较:知识分子、理想家拉季舍夫在现实生活中获得胜利;靠艰苦工作凑路费走出阿尔汉格尔斯克的渔夫历经生活的风风雨雨成为强者。直至今日,这两种相对立的俄罗斯典型人物在新的文学作品中均有活生生的体现,但在当代俄国的血管中,更多流淌着的是罗蒙诺索夫的血液,而不是拉季舍夫的。

什托尔姆的这部长篇小说提供了俄国 biographie romancee② 很好的样板。年轻的作者什托尔姆在这部作品里显示出自己杰出的修辞大师的风范。他这部小说的结构也很独特,叙述罗蒙诺索夫生平的各章节同插入烘托时代气氛的俏皮幽默故事交相呼应——作者给这些故事加上标题为"装饰彩灯",应该说,这一效果真的完全达到了。

从将于1935年初出版的书目资料中可以看出,苏联作者对历史题材作品情有独钟。这一体裁的新作品中令人翘首以待的是尤·特尼扬诺夫③ 的长篇小说《普希金》,这部小说以

① 法语,意为"罗蒙诺索夫,一位不可思议的镶嵌画画家"。

② 法语,意为"浪漫的传奇"。

③ 尤·尼·特尼扬诺夫,1894~1943年,俄罗斯作家,文艺学家。

这位俄罗斯最伟大诗人的生平经历，以及在才华正茂之时为了心爱的女人与人决斗，悲剧式地结束了自己的生命这些丰富翔实的材料为基础撰写而成。

1934年

Ⅲ[①]

1935年底的苏联出版物中对文艺作品“脱离”国家机器总路线大加指责。看来，缪斯的灵感实在无力与最新流行的“斯达汉诺夫[②] 运动”协调一致。

事实也的确如此。去年农业和铸钢产业较之文学这块田地获得了大丰收，但迄今我们未能见到一部与肖洛霍夫的《被开垦的处女地》或阿列克塞·托尔斯泰的《彼得一世》相匹敌的作品。尽管如此，我们还是要提及在苏联一般的作品中较突出的两部，即普里什文[③] 的中篇小说《人参》和亚诺夫斯基[④] 的长篇小说《骑士》。

---

① 这篇文章只有法语译文（或许是作者用法文写成？）。提供给我们的该篇文章是A.H.秋林法语译文，刊登在《Marianne》杂志，1936年4月15日。

② 斯达汉诺夫，1905/06～1977年，前苏联群众性生产革新运动的首倡者，后来在各个领域、部门以其姓命名发起开展创造生产记录的运动。

③ 米·米·普里什文，1873～1954年，俄罗斯作家。

④ 尤·伊·亚诺夫斯基，1902～1954年，乌克兰作家。

普里什文已不是年轻的作家了，其文学生涯始于革命前，那些年，他与俄罗斯象征主义作家团体(勃洛克、列米佐夫等)联系甚密。至今这位作者保持着独具一格的艺术特色，并且对新苏维埃文学发表的意见具有权威性。

尽管作家性格各异，我们仍能发现所有的苏维埃作者具有共同点：机械的文明对他们特别偏爱，当然是苏维埃式的文明。他们首先把自然界视为一个客体，可以把市民的精力用在这一客体之上；卢梭主义回归大自然趋势、逃离城市生活如今只是个别现象，并不鲜见，普里什文的作品就是其中之一。

酷爱打猎者和爱好旅游的人只有在身处森林或者是原野之中时才有到家的感觉。普里什文认为，“香皂和刷子中只包含了文化极小的一部分”。苏联当代作家中没有一位能像他那样观察和感受树木、野兽、飞禽，懂得它们的语言。

普里什文这一思想体系令人想起吉卜林，他的中篇小说《人参》也与吉卜林的两部《丛林故事》相近，何况书中情节展示了俄国远东与满洲里交界的原始森林。况且对这部作品来说使用“情节”一词不太合适，它更像是抒情长诗，透过诗中的字里行间令人猜到的，或者说是明摆着女性迹象和男女间错综复杂的情节。

在小说中为叙事方便作者选用第一人称，使得这部作品有种亲昵的感觉并且在某种程度上接近纪德和莫里亚克①那种宗教式散文。

① F.莫里亚克，1885~1970年，法国作家。

普里什文长篇小说中真正的主人公实际上是一头未成年的母鹿，敏捷的红额羚胡阿鲁。它或许能成为作者的猎物，然而作者艺术创作的本能战胜了猎人天性，猎人用陷阱捕获了胡阿鲁，他却没碰它，胡阿鲁隐进了森林中。

穿插人物描写时情节同步发展。一位女人走进作者生活中，然而，她刚一露面，好像就消失了，在故事中被红额羚胡阿鲁代替，胡阿鲁的形象与作品中女主人公紧紧联在一起。作者逐渐成功地驯服了野生、胆怯的红额羚；这之后，作者面前展示了一场扣人心弦的"鹿的爱情故事"，与情敌雄鹿的一场殊死战斗。在草原的暴风雪中胡阿鲁有生命危险，但它化险为夷，安然无恙。同时作者在自己的故事中又回到那女人身边，找到了爱情。

这里简单讲了这部作品的"情节"。然而作品的深度和独创性与其说是体现在情节之中，不如说是在创作手法上，尤其是对大自然深刻地思考和细腻地感受。作者不是在观察大自然，他与它同呼吸共命运。如果他看到从岩石上一滴一滴淌下的泉水，他会说："我是一位内心深处充满感情的人，我可以感受到岩石的悲喜，我亲眼见到，岩石也像人一样哭泣。"而今我们所见到的情况正好相反：我们从一个啼哭的人身边经过，犹如经过一块无声的岩石。对于这类人而言，这本书不会产生任何印象，他们无法理解别人是如何以真情和仁爱之心发现了这部作品的真正内涵。

我们要提的第二部作品是亚诺夫斯基的长篇小说《骑士》，该书也不属于我们通常习惯的长篇小说的范畴，假如我

称普里什文的这部作品为抒情长诗的话，那么我便把《骑士》这部作品归为英雄事迹的叙事诗。这部叙事诗的作者是乌克兰人，这部作品是用作者自己的母语写成的，却是用俄语出版的。

乌克兰草原自古以扎波罗热哥萨克尚武、好战而闻名。果戈理塑造的值得传颂的人物形象塔拉斯·布尔巴至今栩栩如生，这位半人半马[①] 英雄的血液毫无疑问在亚诺夫斯基的血管中流淌，作品那浪漫的情调和令人激动不安的风格就像作品中紧张丰富的情节一样，使人想到果戈理作品中的主人公。

果戈理作品中父亲与儿子落入敌人的营地，兄弟对立；亚诺夫斯基作品中是发生在乌克兰的国内战争中，一哥萨克家庭五兄弟变成了仇敌的故事。

在该作品中也有与果戈理作品中的塔拉斯相类似的人物形象，这就是五兄弟的父亲，一位老渔夫穆西·波洛伏齐。与塔拉斯这一形象有所不同的是，波洛伏齐在作品情节中无任何积极的作用，对于作者而言，他只是为化解波洛伏齐家五兄弟间争斗的史诗性画面的抒情插笔。

况且波洛伏齐也绝不是亚诺夫斯基这部作品中仅有的主人公，其中另两位人物也占有重要的地位，这就是上校参谋恰班和上校丘宾科。

他们的队伍被敌人包围，在森林里遭到伏击。伤寒使一

---

① 象征善骑嗜杀的人。

半的“骑士”战栗不止。上校强忍住伤寒发病时的谵妄幻想状态，以坚强的毅力，吃力地登上自己的战马，率领他的战士们杀出了敌人的包围圈。这些内容让作者创造出史诗般的场面多于波洛伏齐兄弟间的争战。

该书的内容没有以战斗的场面结尾。开头几页中作者热切地以抒情风格向我们描绘了恰班的童年，这一章是关于乌克兰草原的抒情长诗。在这一部分中，我们猛然发现亚诺夫斯基和中篇小说《人参》作者普里什文间的共同之处：亚诺夫斯基那引人入胜的乌克兰风景描绘中同样出现对大自然泛神论的感受，这种感受作为一主题贯穿普里什文整个作品，其中也包括作品《人参》。

正如我们所见，无论是普里什文，还是亚诺夫斯基，二人的作品反映的都不是当前的重大事件，既不是执政党，也不是“苏联文学教皇”高尔基所号召的题材，更不是某些读者所要求的题材。然而，这两部依据国内战争或历史题材创作的作品，在苏联文学中却占有主要地位。

1936年

Ⅳ[①]

显然，我们处在展示人类天才最新成就灿烂时期的前夜：

---

① 从A.H.秋林的法语文章中译出。

平流层火箭、致命的射线等等，人们到处都在备战、谈论战争、描写战争。甚至在苏联，这第一个坚决主张要迅速裁减军备的国家，犹如历史的嘲讽，它要成为第一个卷入战争的国家。近一时期苏联出版了一系列战争题材的长篇小说。弗洛伊德[①]说过，幻想和艺术无异是为了摆脱固执的念头，假如他讲的没错，那么这完全是重要的事实。

这就是为什么在这些 Lettres russes[②] 中我把那些长篇小说放在首位，不过其中我既未看到长篇小说《西线无战事》，也未发现《穷途末路》，俄国的雷马克[③] 和谢里夫尚未诞生。不过，尽管有些“肤浅”但还称得上是给读者留下深刻印象的作品，有时还多亏其存在。

诺维科夫—普里波伊[④] 先生的作品，称为《对马》史诗的就是这么一个事例。这部作品的法文译本很快就要出版了。由于这一作品无艺术风格可言，这里指的不是虚构的作品，而是确实可信的历史文献。如果把装甲舰和巡洋舰作为主人公来看的话，那么这是一部讲述发生在对马海峡著名海战那激动人心的历史长卷，诺维科夫—普里波伊先生是参加这次海战为数不多的生还者之一。这部作品的开篇令读者预感到，

---

① S.弗洛伊德，1856～1939年，奥地利精神病医师，心理学家，精神分析学的创始人。

② 法语，意为“俄罗斯文字，俄语作品”。

③ E.M.雷马克，1898～1970年，德国作家，上面提到的长篇小说《西线无战事》为其代表作。

④ 阿·西·诺维科夫—普里波伊，1877～1944年，俄罗斯作家。

这些钢铁巨人载着数千名士兵穿越大洋驶向悲剧的绝境，驶向覆没。这是一次刻画了许多次要人物和不太详尽细节描写注定失败的远征，我想说的是，远征前进得太慢。但这点补偿了该作品另外两部分，在这两部分里，作者讲到这场极凄惨的海战时突然加快了速度。

指挥官无能，船上的战炮装备陈旧不中用，舰上的水兵又眼看要发动兵变……俄国海军自然被日本人打得溃不成军，日本人仅仅损伤了三艘驱逐舰，却令海军元帅罗日杰斯特文斯基的庞大舰队全军覆没。笼罩在硝烟战火中的俄国舰队战斗到最后一息，却徒劳无益，战舰一艘接一艘地沉入海底。在必不可免的死亡面前，人们显得格外坦然，意外地成了真正的英雄，作者在描写英雄形象的同时成为一名真正的艺术家。要着重指出的是，与许多当时习惯于把所有军官描绘成惨无人道的丑八怪的苏联作者相比，诺维科夫—普里波伊塑造了栩栩如生的主人公形象，而且敢于把其中的几位塑造成可爱的人物。塑造得最成功的主人公之一就是海军元帅罗日杰斯特文斯基这一形象，他遇事常暴跳如雷，残酷无情，固执己见，自以为是，这些个性成为导致他失败毁灭的原因。当我们看到这位指挥官从密集炮火中被救出，以及跪在自己的装甲指挥室里向洋洋得意的敌人投降时，这一场面给人留下了难忘的印象，似乎象征着要注定灭亡的沙皇俄国。

事实上就是在这里，陈旧体制疾患第一次发作。第二次发作是在一场大战之后，这一次发作是致命的。列别坚科先生把这次大战的画面从开始到转向国内战争描绘得淋漓尽

致，他是描写战争题材的另一部作品《困苦的军团》的作者。

假如《对马》属于"回忆录"体裁的话，那么《困苦的军团》则是一部完全按照长篇小说的规矩完成的作品。这部长篇小说的主人公经历了从爱国主义热情，到布尔什维主义使人痛苦的心理进化过程。正是从不信神的萨韦尔变成信徒帕维尔这一主题，对苏联作者尤为可贵，但这些作者经常利用十分虔诚的劝谕性风格对这一主题进行阐释。列别坚科先生成功地解决了这一微妙的问题：其作品的主人公不是优柔寡断、没有思想的木偶，而是有血有肉、有思想、会犯错误的人。作者以即将崩溃的彼得堡，饱食终日、狂热地寻奇猎艳的后方，以及俄国外省多彩的生活画面打破了几场大会战索然寡味、单调的描写。《困苦的军团》在这方面表现得很突出……为了取悦读者。

第三部反映战争题材的俄国长篇小说，是最近出版的一部更加轻松的消遣读物，这指的是拉夫列尼约夫[1] 先生的作品《蓝色的和白色的》，他作为几部短篇小说集和几部剧本(其中最好的剧本是《决裂》)的作者在苏联享有盛名，他的长篇小说《蓝色的和白色的》是《对马》和《困苦的军团》的近亲。

首先，这部作品的情节取材于俄国海军舰队的生活，这犹如诺维科夫—普里波伊的作品一样，虽然叙述事件的时间和地点并不相同，而且事件发生在大战之前。我们从这本书中可以看到，对马海战的残酷教训并没教会沙皇政府任何东西，

① 鲍·安·拉夫列尼约夫，1891～1959 年，俄罗斯作家。

海军依然毫无备战准备，指挥官仍是平庸无能之辈，军官和水兵之间还是那种窝里斗的内讧状态。于是，拉夫列尼约夫先生给自己提出注重心理描写的问题，仍然还是像《困苦的军团》一样，这还是一位爱国军官向革命转变的过程。

像拉夫列尼约夫这种有经验的作家可以比我们在此之前谈过的作者更加娴熟、有把握地发挥自己的艺术情节，然而……《困苦的军团》中主人公在作品中向我们承认“当然，他比士兵说得更得体、更优雅，但在与士兵交谈结束时，他总是想请大家原谅，好像是他讲了什么不对的事”。我们把拉夫列尼约夫的长篇小说与诺维科夫—普里波伊和列别坚科两位先生的作品相比，就说这些。

无论是塑造普通士兵的短篇小说，还是更有文学意义的作品，这三本书令人信服地说明苏联当代的精神状态，在苏联除了高涨的国际主义精神，又产生了新的爱国主义形式。这听似怪诞之言，但在同一圆上，0°和 360°难道不是永远共存吗？

在苏联这一封闭的圈子里，所有的生活方式（包括文学生活）按其独特的规律发展，我们经常能碰到这种奇怪的共存现象。

1934 年 3 月

创作之心理

外科学分成大外科和小外科，大外科，即做手术的艺术，可见一位好的外科医生只能是对这一学科有天赋的人；小外科是手艺活，要学会包扎、割开脓包——任何人都可以做到。天文学也被分成大天文学和小天文学，小天文学就是实用天文学那部分，比如它是为了确定轮船在海上的位置，根据太阳的运行检验时计表等等。

在艺术领域里我也看到了这种分科。有大艺术和小艺术之分，有艺术创作，也有艺术的俗匠之作。只有拜伦能够抒写出长诗《恰尔德·哈洛尔德游记》，而任何一位受过专业训练的人均可翻译《恰尔德·哈洛尔德游记》……创作《月光奏鸣曲》只能是贝多芬，而能用钢琴优美地弹奏这首奏鸣曲的却不乏其人。创作《恰尔德·哈洛尔德游记》和《月光奏鸣曲》就是艺术创作，就是大艺术的领域，翻译《恰尔德·哈洛尔德游记》或者演奏《月光奏鸣曲》就是小艺术的艺术俗匠之作的范围。非常清楚，如果能学会小艺术、艺术的俗匠之作，那么就不可能学会大艺术、掌握艺术创作，就不可能学会创作《恰尔德·哈洛尔德游记》和《月光奏鸣曲》。

这就是我一开始放弃了我的这次讲座张贴标题的原因。

不可能学会写短篇或者中篇小说。你们会问:“那么我们学什么呢?”“最好就是回家吗?”我的回答是:“不,我们还是有东西可学的。”

小艺术、艺术的俗匠之作最终必须作为一个组成部分融入到大艺术之中。贝多芬为创作《月光奏鸣曲》,也是先了解了旋律的规律性、和声、按对位法作曲,也就是把握了属于艺术的俗匠之作的音乐技巧和作曲技巧;拜伦为创作长诗《恰尔德·哈洛尔德游记》,也是先掌握了作诗技巧。因此,谁若想献身于艺术性的散文领域创作的话,则首先需要学好艺术性散文的技巧。

艺术受辩证法的影响在发展。艺术的创作方式犹如金字塔,利用蓄积在金字塔下面、其基础部分的一切来奠定创作新成就的基础。在这里没有革命,这儿的任何地方不可能有革命,这儿只有进化。我们应该了解在我们之前艺术语言技巧领域中的创作内容。这并不是说你们应该走老路,你们应该吐故纳新。艺术作品只有当它无论是在内容上还是形式上标新立异,才有价值。要想向上跳,则要使自己离开地面,要有大地支撑。

如何创作,无任何规律可言,没有规律,而且也不可能有,任何人都应该按自己的方式写作。我只能讲,我是如何写作的,人们一般是怎样创作的;我只能谈,不是应该写什么,而是什么不可以写。

这样,艺术散文的技巧就是我们这次讲座的主要对象。该讲座将有助于那些有创作天赋的人脱颖而出;对那些没有

这方面天分的人，这些课也会引人入胜，了解文艺作品剖析领域的一些知识。对评论性的工作也很有益。那些有一副好嗓子被称为演员的人需要在合乎规定的“演出”中一展歌喉。这是第二个任务，而那些五音不全的人自然也不可能教会其唱歌。

假如我向你们认真地保证，要教会你们写中篇小说和短篇小说，听起来似乎那么荒谬，这就如同我答应教会你们爱的艺术，恋爱的艺术。因为这也是艺术，为此也需要天分。

我拿这个做比较绝非偶然。对于艺术家来讲，创作某个形象则意味着要钟情于它：果戈理不仅必须醉心于英勇的塔拉斯·布尔巴，而且迷上了乞乞科夫、赫列斯达科夫① 以及听差彼得鲁什卡。陀思妥耶夫斯基迷恋上卡拉玛卓夫一家——父亲以及卡拉玛卓夫兄弟。高尔基爱上了《福玛·高尔杰耶夫》……老者马亚金——他要成为反面人物的典型，这就是买卖人。我清楚地记得，我在写作《外省小城》时，曾迷上了巴雷巴，迷上了契包莉哈，无论他们多么丑陋，无论他们多么难看。然而，也许就在这难看、丑陋之中也存在着美。斯克里亚宾②的和声实质上是不成体统的，这种和声完全是由不谐和音组成，尽管如此，它们仍然是优美的。（与勃洛克的观点吻合……）

---

① 赫列斯达科夫，果戈理作品《钦差大臣》中的人物。

② 阿·尼·斯克里亚宾，1871/72～1915年，俄罗斯作曲家和钢琴家，有魄力的革新家，他以自己的一套发现手法在音乐中体现了革命前复杂的思想和形象。

谈及这些不是为了证实那些明显的道理，也不是说创作是无法学会的，而是向您描述这个创作过程，因为这些是我的亲身感受，经验之谈。

正如上面所提应钟情某个创作形象那样，创作是一喜悦同时也是痛苦的过程。也许近于另一类比，即与妇女妊娠、分娩、哺乳过程相似。难怪海涅在其作品《Gedanken》[①] 中有这样的格言："任何一本书应像婴孩一样有其自然生长过程。贞洁的女人不会在九月怀胎前生出自己的孩子。"

这种类比完全合乎情理，因为作家本人就如同母亲，创造活生生的人，这些人也有喜怒哀乐，会嘲弄人，会糊涂。就像婴儿母亲，作家对自己作品人物的创作视如己出，以自身——某种置身于作家身心的精神物质来滋养他们。

我们从一些资料中可得到创作过程的概念，作家们很少谈及于此。该概念容易理解，创作过程主要是脑海中再现潜意识神秘领域的内容，意识、ratio[②]、逻辑思维只是起次要的从属作用。

在创作过程中，作家处于被催眠状态，被催眠者意识、领悟并加工提炼那些感受，以及催眠术专家为这些感受提供的材料。您可以刺激被催眠者，让他闻氨水，他无任何感觉。但催眠术专家过来，给他喝一口水并对他说"这是香槟酒"，被催

---

① 德语，意为"思想"，此指"思想随笔"，这是德国诗人和政论家、抒情与政治诗篇巨匠海涅(1797～1856年)的作品。

② 法语，意为"理性"。

眠者的意识里马上就出现了与香槟酒有关的味觉和感情的联想,他说自己很快乐,还描述着香槟的味道等等。总之,在他脑海里形成了创作形式。然而被催眠者的意识刚一摆脱催眠术专家的意志,创作随之结束:人不能用水造酒,人也不能创造伽利略式的奇迹。

我不只一次想到,大概作家在催眠状态下写作可能会感到轻松、快捷十倍。遗憾的是,没人进行过这方面的实验。创作之难点在于作家需要集催眠术专家和被催眠者于一身——既需要给自己催眠,同时要放松自己的意识。而为此当然需要极为坚强的意志和非常丰富的想像力。难怪像众所周知的那样,许多作家为麻痹意识功能,同时又唤起潜意识的功能和想像力,在创作时不惜借助麻醉品。普日贝谢夫斯基① 面前不摆上白兰地酒根本无法写作,于斯曼② ——当然不只他一人为了写作而吸食鸦片、吗啡,安德烈耶夫在写作时须喝极浓的茶,列米佐夫在创作时总是一边喝咖啡,一边大口地吸烟,我没有香烟也是一页东西都写不出来。

我要重复的是,这一切均为了麻痹意识功能,让意识功能置于潜意识的影响之下。试图分析创作过程不可避免地导致意识首先被显示出来——被催眠者醒了——创作活动即停止了。当然,分析也就结束了。我多次进行过亲身试验,于是总结出,在作家中我们很难找到创作过程是如何进行的这样的

① S.普日贝谢夫斯基,1868~1927年,波兰作家。

② C.M.G.于斯曼,1848~1907年,法国作家。

说明，我们只能发现不明确的提示：创作是艰难的，或者创作是快乐的，或者创作是痛苦的。

契诃夫在致 Л. 古列维奇的信里写到："我写作很慢，总是断断续续。写一写、改一改，且经常是还未写完，便放弃扔掉。"在另一封信中同样也说："我边写边涂，一边写，一边划掉。"在后期他不是在写，如同他自我解嘲地说是在"画"（用的是彩色墨水）。

我们知道，托尔斯泰、普希金的手稿意味着什么，可谁曾想到，手稿中经过几多修改，几多易稿，或许还有多少创作的艰辛痛苦。

莫泊桑① 的长篇小说《像死一般坚强》，在这部长篇小说的第二部分中，差不多每句话都有改动以及更正，最后一句话多达五种方案！而写此巨著时，他正多病缠身，明显可以感受到我谈到的那种现象：作者无法给自己催眠，无法对自己的意识施催眠术；作者意识中要分析每一个词，反复推敲、改写。

福楼拜② 的长篇小说《萨朗波》。"为使作品尽可能反映真实性，则需要极力充实各种材料。接下来便是令人头痛的字斟句酌，折磨人的和音，以及忍耐时间的煎熬。""我刚刚完成了第一章却未发现它好在何处，为此昼夜苦闷不已。我在创作艺术中积累的经验越多，这种艺术在精神上就使得我越发痛苦：想像力没有得到发展，而审美能力的水平却逐渐提

① G.莫泊桑，1850～1893 年，法国作家。

② G.福楼拜，1821～1880 年，法国作家。

高。我认为，一些人同我一样饱受文学创作之痛苦。”“令人作呕的情节！难在要找到自然的东西。这只能通过思想的极度浓缩途径方可达到，这是一种自然的或是加强意志力的思想途径，但绝不是简单地反映一成不变的真实性，换句话说，一系列现实的和很像真实的细节。”

这种“思想的极度浓缩”或者是被我称为的自我催眠乃是创作必要的和非常难的条件。

有时这种自我催眠状态——“思想的浓缩”不自觉地出现，不是意志上的努力，实际上这就是所谓的灵感。当然这种灵感并不常有。要想写出大部头作品，不得不靠意志上的努力来达到那种“思想浓缩”的状态，而这点是不可能学会的，因为这是某种本身固有的能力，只有具备了这种能力，才能在此基础上不断发展。

创作还宛若那种时刻——梦——当意识还未完全处于昏睡状态，而潜意识和想像力非常鲜明地运转起来。

谈及诸如此类的内容，许多作家都证明这样或那样的创作问题都是在梦中解决的。长诗《茨冈》中某些诗段就是在普希金的梦境中闪现的，汉姆生① 夜里总是在身边的小桌上放上铅笔和纸，为的是在深夜醒来时记下脑海中产生的灵感火花，我本人也是如此录以备忘……

通常状态下人的思想是按逻辑、三段论方法活动，在创作过程中，人的思想犹如在梦中通过联想实现，因为语言、事物、

---

① K.汉姆生，1859～1952年，原姓彼德逊，挪威作家。

颜色、抽象概念这些中篇小说、长篇小说、短篇小说中所谈的内容，在作家内心是一连串的联想产生的。从这些联想中选择最合适的内容传输给意识。联想能力越强，作者创作形象越丰富，这些形象就越鲜明、越突出。霍夫曼拥有极强的联想能力，这使得他的短篇小说与某些怪诞费解的梦惊人地相似。不久前高尔基作了回忆安德烈耶夫的演讲，其中引用了安德烈耶夫一些话，可以感受到安德烈耶夫也有很强的联想能力："我在写'羁绊'一词时，思绪便开始闪出缠绕着的绳线，脑子里出现现实学校里的老师，这位老师说起话来慢吞吞的，他有个情妇是糖果点心店的女郎；他称这女孩为'玛莉'，而在街上女朋友之间称她为'胖妞索恩卡'。"你们看，只与"羁绊"这么一个词联系就产生多么丰富、奇异的联想。作家的创作思想如同所有人的梦境一样活动，在梦中，我们袖口上冰凉的珠母做的钮扣无意地碰到了喉咙，当意识清醒并能控制自我感觉的正常状态下，这纽扣的触碰不会引发任何联想，也不会唤起任何情感，然而在梦中，当意识听从于潜意识的时候，纽扣的触碰立刻与冰凉的钢刀的触碰联系到一起。在一瞬间我们会看到一幅画面：断头台上锋利的刀刃——我们被判死刑——在监牢里——一束光线从窄小的狱窗射到门上，门锁闪着寒光——门锁哨啷一声响，刽子手走了进来，立刻要把我们带向……

如果存在这种联想的能力，它是可以并且应该通过练习的方式继续发展的。我们可以试试。接下来我们看到，艺术方法中，其中最含蓄并且最准确达到目的的一种方法，即揣摩

沟通具有一定联想力读者的思想，这种联想旨在达到众所周知的、经作者深思熟虑的效果。

1919～1920年

（摘自艺术性散文技巧之系列讲座——原注）

论 语 言[①]

诗歌和散文之间有何差别？这种差别是否存在？诗人们还在争夺组成特别艺术教堂的专利权，然而对我而言很清楚，诗歌和艺术散文之间无任何差别，它们是统一的整体。

在古老的文学理论中您会找到二者的那种差别，而如今那种差别已失去自身意义了。现在我们无力区别，诗歌在哪里结束？艺术散文在何处起源？

诗歌和散文的内部表现方法还是那些：隐喻、转喻等等。诗歌和散文中外部表现方法曾经有所不同，但现在我们有不押韵的诗，存在没有固定节奏的诗——自由诗。一方面，在最新的艺术散文中，我们常常可以发现采用固定的节奏；另一方面，在散文中我们能看到经常运用音乐语言——最近诗歌的武器库：辅音重复法、元音重复法、选音。如此说来，很明显，根据其外部特征，诗歌与艺术散文的差别只是表现在固定的音步上，这也就是诗歌独特的现象，其他方面没有任何本质的区别。

---

① 1920~1921年间在彼得格勒“艺术之家”扎米亚京举办了艺术性散文技巧讲座，Л.Н.扎米亚京娜寄来了“论语言”这篇讲稿。

在最新文学理论中我发现所有艺术语言作品一般被划分为两类:抒情诗和叙事文学。抒情诗——就是在我们这个星球上,在你所居住的星球上旅行;叙事文学——则是周游其他星球,它是穿过星际空间、穿过真空的旅行,因为人就是被零下273°的凝冻空间互相隔离的千差万别的行星。

那么,如果说及诗歌和艺术散文之间有某些质的差异,这种差异可以这样界定:诗歌主要是从事抒情诗领域研究,艺术散文则对叙事文学更感兴趣。要成为艺术散文领域中真正的大师非常之难,就如同在星际间旅行难于周游我们地球一样。

严格地说,只有抒情诗人才是善于讲故事的人,是一位真正善于讲述自己的作家,史诗作者则是真正的艺术散文大师,他永远是位演员。任何一部史诗作品都是表演,都是戏剧演出。抒情诗人只是再现自身,史诗作者则体验数十名,乃至常常是千百个不同人物角色,表现成百上千个人物形象。海涅曾说过:"作家在他内心创作自己的作品时,好像他根据毕达哥拉斯[①] 的轮回学说在各种岩石上生活,他的灵感具有回想的所有特性。"显然,史诗作家应是高知名度、才华横溢的演员。作家作品角色的范围通常也像戏剧演员那样,极为有限。果戈理是位喜剧作家,而当他试图演绎悲剧角色或者是高大人物形象时,往往不能得心应手;与此相反,屠格涅夫作品中

① 毕达哥拉斯,公元前6世纪古希腊思想家,宗教和政治活动家,毕达哥拉斯学派创始人,数学家。

天生情人的角色，从不可能出现戏剧角色。然而一般说来，作家的角色范围比起戏剧演员来要广得多，作家体现形象的能力相当深刻；这种能力在一些作者身上达到了不可思议、令人惊叹的程度。狄更斯[①] 就是这样一位作家。

因此，我们要着重阐释这一论题：史诗性作品，亦即艺术散文中的标准模式——戏剧、表演；作家则是演员。在此究竟哪些实际论断与语言、风格有关呢？实际论断要取决于我们最能接受的戏剧表演理论。

在古典戏剧中，如希腊戏剧，你们大家知道，其中有程式化的表演理论。也就是说，演员根本不用在意，观众忘记了他们看见的不是演员，不是舞台。演员们戴着粗陋的、程式化的面具表演；布景也是一成不变的。现代的戏剧表演不再戴面具，而是粉墨登场，并且可能兼有艺术过失，拙劣的音调。迄今在日本、中国还依然保留着那种戴面具的表演。程式化的表演把希望寄托在充满新奇、刺激幻想、头脑非常简单的观众身上，寄托在不需要幻觉魔术节目的观众身上。然而此类观众对于欧洲戏剧而言已经作古了，因此在欧洲，这种类似保留夸张手法、怪诞手法的戏剧已经消亡。

于是诞生了极力满足观众实际生活虚幻的新戏剧，让观众忘记他们看到的舞台，看到的表演，创立了现实表演的戏剧。正如你们大家所知道的那样，这种戏剧分为两种流派，我就称其为外在的表演艺术流派和内在表演艺术流派。俄国外

① 狄更斯，1812～1870年，英国著名作家。

在表演艺术流派代表有像尤里耶夫[①] 那样的演员，有如国家亚历山大剧院、莫斯科小剧院那类剧院；内在表演艺术流派的代表则是斯坦尼斯拉夫斯基[②] 和莫斯科艺术剧院以及莫斯科艺术剧院戏校。这后者，即内在表演艺术流派，要求演员应具备体现新角色形象的能力，要求演员深入角色，我认为，这也是对作家创作必要的心理条件。

我把戏剧表演的这种理论——即艺术戏剧称之为新现实主义。如果我们接受这种理论，结果显而易见，作家应当在所反映的环境中完全再现新主人公形象。

假如您要描写外省小城的生活，您就应当立即动身去外省体验小城的生活，生活在小城镇人们中间，按小城镇习惯去思考，您要忘掉还有彼得堡、莫斯科、欧洲这样的地方并且您也许是为彼得堡、莫斯科而创作，而不是为了丘赫洛马和阿拉特里这种小城镇浪费笔墨。假如您要写迦太基[③]、哈米尔卡[④]、萨拉姆伯，你应当忘记您生活在基督诞生之后的19世

---

① 尤·米·尤里耶夫，1872～1948年，前苏联演员，人民艺术家，俄罗斯和苏维埃浪漫主义表演艺术流派的杰出代表，1893年起在亚历山大剧院（今圣彼得堡普希金话剧院）演出。

② 康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基，1863～1938年，原姓阿列克谢耶夫，前苏联导演，演员，戏剧教师，戏剧理论家，人民艺术家，开辟了前苏联新的导演和表演艺术途径，创立了舞台艺术现实主义的斯坦尼斯拉夫斯基体系。

③ 北非古代城邦（现突尼斯），公元前825年由腓尼基人建立。

④ 哈米尔卡巴卡，？～公元前229年，迦太基统帅，汉尼拔的父亲。

纪,您应像哈米尔卡那样去感知、说话。假如您要写当代的英国人,您就要用英语思考,并且要使得您用俄语写出来的东西具有从英语译过来的艺术表现形式。

我们还记得楚科夫斯基讨论安德烈耶夫的内容:《黑色面具》中他就是赫尔佐格·罗伦佐;《关于七个绞刑犯的故事》他就是恐怖分子等等。他一直是位演员,他总是在生活中扮演着各色人物。关于福楼拜我们知道,他在创作《圣·安东尼的诱惑》期间,仿佛看到圣·安东尼,感受到极为可怕的、恶魔般的痛苦的折磨。在他创作包法利夫人被毒杀时,他自己也感觉到了。莫泊桑在塑造他的主人公奥尔拉时,精神上也替奥尔拉感到痛苦。一句话,真正的作家正是这样在自己创作的角色中体现一个新的形象。

请大家原谅,在讲完莫泊桑后我要提一下我自己,我不得不时常重现自己,重新出现在自己的作品中,重新再现自己的感受,这是因为这些感受对我再熟悉不过了,而且创作的材料也谙熟于心。不记得是谁曾问过我《岛民》这部长篇小说:“这是否是从英语译过来的作品?”

因此,综上所述可以得出在艺术散文中相对于语言的要求,即语言应是表现环境和时代的语言,绝对不应看出作者。原因在于对话语言应是表现环境的语言,这已是无可争议的了。然而我要把这一主题扩展到所有作品:应当用表现环境的语言表现出作者在剧本中所作的情景说明,所有的环境描写、人物描写、风景描写。

假设,比方说短篇小说中的人物是渔夫,如果您描写某一

渔夫的头部，也许您会把他的头与地球仪相比较或者您可能把他的头同河马的头相比，这就大错特错了。形象本身也许很好，但渔夫永远也不会产生形象这一念头。这个形象使读者从表现环境的感受中摆脱出来，而这种表现环境的感受应不可改变地贯穿于短篇小说的始终，贯穿整个故事。

我在谈到"表现环境的语言时"，根本不想说描写英国人只能用英语，描写埃塞俄比亚人用埃塞俄比亚语，描写农夫，则用粗俗的语言。自然，我们是用俄语描写这些内容，倘若过于坦诚地接受这一观点，我们就会得出荒谬的结论。在短篇小说《白脑门》中契诃夫是用什么语言描写母狼的呢？库普林在《祖母绿宝石》中是用何种语言描写马的？用什么语言塑造傻瓜、哑巴的？我们是否能达到克鲁切内《缄默长诗》的语言水平？

为正确理解，我要附带声明，当我谈及"环境语言"时，我指的不是字面上的环境语言，而是指艺术环境语言的综合，是指模仿环境语言的风格而言的。当你描写农夫时，根本不需要写"штоп(为了)"、"бьıдто(好像)"、"окромя(此外)"、"апосля(在……以后)"，这是作者拙劣地歪曲语言，这是否是一位农夫、知识分子、英国人、埃塞俄比亚人还是一匹马？只应选择那些典型的、生动鲜明的、绝妙的、独创的语言添加到作品中，能够阐明环境语言，而绝对不是庸俗的、数千次的使用"штоп(为了)"和"апосля(在……之后)"。

每一种环境、每一个时代、每一个民族都有自己的语言体系，自己的句法，自己的思维特征、思想过程，需要掌握和运用

这些知识。语言中的特征不是语法偏离,而是句法偏离。标准语中词的排列词序、同义词的选择最具特性,同时也是最容易被曲解的内容。这就需要去认识,学好句法,掌握词的排列顺序,并在短篇小说和中篇小说中尽量准确运用。所有这些因素决不允许把什么粗俗的曲解引入语言中,而同时完全能够表达这种或那种环境语言的灵魂。

民族语言　现代民族语言——首先是口语,对话语。而对话语的基本特点,无论是民族语,还是非民族语,就是没有圆周句,而且缺乏二级和三级从属句,几乎无一例外地都是独立句或者是带一级从属句的独立句。产生这种后果的原因,是由于民族语中几乎没有诸如"когда(当……时候)"、"так как(因此)"、"потому что(因为)"这样的连接词,"повадился кувшин по воду ходить-там ему и голову сломить.(瓦罐常去汲井水,总有一天会在井边被打碎。)"在这句谚语中缺少"который(它)"等成分,甚至经常省略"что(作为连接词用)"、"кажется(что)我认为(为什么)"、"думаю(что)我想(什么)"。我重复一下,这是第一点也是最重要的一点。

第二点,经常省略动词和特殊的动词形式。"А он шапку об пол-да домой.(他把帽子往地(上一摔),就回家了。)"动词"扔、摔"省略了。特殊动词形式,诸如"хвать(一瞧,一找)"、"хлоп(咕咚一声掉进,啪地一声摔在,啪地打了一下)"、"цап(咬一口,抓一下)"等等也时常省略。这些特殊动词形式具有非同一般的表现力和生动性。在作品中经常能见到副动词的陈旧形式:"умываючись(在洗漱时)"、"пугаючись(惶恐不

安)”、“русу косу плетучи, шелком перевиваючи(把丝线编入辫子中)”。经常使用多次体动词,如“хаживал(常走动)”、“видывал(时常看见)”、“бывывал(常有)”、“поприпле вывал(频频吐痰)”。不定式“там ему и голову сломить(总有一天会在井边被打碎)”是非常常见的形式。

第三点,与名词和形容词的关系:大量使用指小和指大的形式。特别典型的是大量使用形容词指小表爱形式:“порожнешенький(空的)”、“чернешенький(黑的)”。名词指大的特殊形式:“собака(狗)”——“собачища(硕犬)”。

第四点,有时重复使用前置词,如“как у наших у ворот(如同在我的大门口)”、“у околицы у самой(就在栅栏旁)”、“из-под дуба—из-под вяза(从橡树下、从榆树下)”……还有,经常使用语气词“да(是的,对)”、“ведь(要知道,本来是,瞧)”、“то(那么、就、便)”、“ну(是吗? 真的吗?)”。有时是从古时候传下来的口头作品,如былины(壮士歌)。还有词的排列顺序变化以及单数和复数的集合形式如листьё(树叶)、батожьё(笞杖)、угольё(角落)。用“кликать(喊叫,叫唤)”代替“звать(招呼、召唤、叫来)”,用“кобель(公狗;雄狐)”代替“пёс(狗)”或者是“собака(狗)”,用“стращать(吓唬、恐吓[俗语词])”代替“пугать(使害怕、恐吓)”。以-ящий结尾的形容词如зрящий(无聊的、枉然的)、плодящий(能结果实的)、работящий(爱干活的、勤快的)、гулящий(爱寻欢作乐的、游手好闲的)。带前缀пре-表示形容词最高级:сладкий(甜的)——пресладкий(非常甜的)。сам与数词组成不变格形容

词:сам-шест(六个,六个人中最小的一个)、сам-пят(五个,五个人中最小的一个)、сам-третей(三个,三个人中最小的一个)。代词:вашенский(你们的、您的)、нашенский(我们的)。动词的多次体:бывывал(常有)……动词的一次体——толкануть(推一下)。动词命令式代替条件式будь я царем(假如我是沙皇),以及代替过去时"случись тут на грех мухе быть—и села муха…(这只苍蝇像是故意作对似地,它落在了……)"。

作家不仅要运用语言,而且要创造语言——建立语言规律、形式和词汇。因此作家应该感到选择词语时所负的全部责任。正如我已谈到,应该选择那些可以丰富语言的词汇,可以净化语言而不是使语言污秽的词汇。

人民——是语言的源泉和创造者。应当多倾听人民的心声,可以听到意想不到的形象说法,可以听到恰当的、极具幽默的修饰语,可以听到富有表现力的话语,这些话语是受报刊语言,而且是被报刊搞杂了的语言培养出来的城里人、知识分子从来不可能想到的。这些语言瑰宝不可能在大城市听到,只有到外省——去古老的罗斯土生土长的人民中间挖掘。在此不要忘记普希金的忠告,他认为最好的俄语是莫斯科修道院圣饼店的语言。我要补充一点,真正的、纯正的俄语保留在俄国中部的外省,俄国的北部地区,如奥洛涅茨和阿尔汉格尔斯克边疆区。只有在这里可以学到真正的俄语,只有在这儿可以汲取真正可以丰富标准语的素材。在俄国西部外省,俄语受白俄罗斯语、波兰语的影响已非纯正俄语;俄国南部外省

因波兰词语、乌克兰词语及欧洲外来习惯词语的影响也不再是地道的俄语。作品人物对话中使用这些南部和西部的土话当然无可厚非,但是若在作品正文、作者在剧本中所作的情景说明、风景描写中采用这些方言土话则是大错特错。特别是南方作家容易有这种偏颇,因为没有任何像南方,特别是敖德萨这样的地方把俄语搞得这样不地道。在费奥多罗夫作品中可以经常见到这些敖德萨土话。前不久翻阅契诃夫作品时,在其早期的一部短篇小说中看到这样一句话:"六月里一个闷热的清晨。可以感受到暴风雨后的烦闷!"这部短篇小说是在塔甘罗格① 创作的。

这些真正的源泉除了能够丰富语言外,还是充实标准语的源泉。首先值得传诵的是壮士歌、童话、歌曲,民间诗歌中的古代传说均属于此列。要利用这些素材,应该选取的当然不是文选,加工了的材料,而应选择原本文献,"科学院俄罗斯地理学会"的文献记录。最后,在文学瑰宝的探索及俄语寻根溯源过程中,只有认真研究古斯拉夫传说、伪经、颂歌集、日课经文月书②,特别是古老信徒派的月书,我们才不会出错。假如您尝试将古老信徒派教会斯拉夫文献与东正教文献相比较,就会发现它们之间的差异是如此之大,且这种差异不利于东正教文献。这是由于在彼得大帝时期教会书籍,包括古老

① 俄国南方罗斯托夫州一城市(1937年设市)。

② 按教会纪念每个"圣徒"的日子逐月编写的圣徒传汇编,供东正教徒每日阅读,重要内容为圣徒言行录,每月一册。

信徒派的书籍要通过严格的书刊检查方能出版，更确切地说这摧残了教会文献，删去了一系列非常好但却不合时宜的内容，即产生振奋精神的内容；删掉了系列情爱情节，因为有时所有这些内容会使人滋生邪念，况且道德堕落都是通过蒙昧粗俗的语言和毫不顾忌的语言来叙述的；只是删去了过时难听的话，而以新式语言取而代之。

有一些作家就是上述丰富语言的源泉。老一代作家中列斯科夫① 的语言极为丰富，他一方面使用教会斯拉夫语，另一方面运用民间语言和有积极意义的外省方言创作。还有梅利尼科夫-佩切尔斯基，这位作家善于运用古老信徒派出版物和外省方言。民间创作大师乃是列夫·托尔斯泰和契诃夫。前不久我翻阅托尔斯泰的剧作，譬如，在《黑暗的势力》剧本中其丰富的、真正的民族语言令我惊叹不已，奇怪的是，至今没人从这一角度研究过托尔斯泰。新一代作家中熟知民间创作的当属高尔基。但这些知识，至少在其创作初期，运用的较少并且不够娴熟，其主人公的某些话有些做作，尤其是所有深奥的名言警句的运用……只是在其创作的第三阶段中，高尔基才真正地运用这些民间创作瑰宝（如《混乱》）。列米佐夫也是一位无可争辩的语言大师，在他的作品中您会发现使用生动的民间创作语言，但其独特之处乃是从古老的书籍中，特别是古老信徒派的书卷中发掘珍宝。

---

①　尼·谢·列斯科夫，1831～1895年，俄罗斯作家，他是语言大师，又是运用叙述故事手法的巨匠。

晚辈作家中，评论界常提及我作品中的民间创作知识，我认为这不无理由；我需指出的是，我时常运用坦波夫、科斯特罗马和北方等地区听到的极为生动的民间创作。人们熟知什梅廖夫和特列尼约夫[①] 的语言，虽然二人作品中偶尔可以听到刺耳的南方外省方言。诗人当中，尼古拉·克柳耶夫[②] 是位令人惊异的行家和语言大师，其作品中含有丰富的北方语言，俄罗斯北方民间创作，同时使用了许多古老信徒派、教徒派的宗教诗句。

上述作家可作为研究语言的第二手资料。但这第二手资料只能用于成为语言的灵魂，热爱语言，学会运用语言，从这些第二手资料中挖掘材料是不妥当的；您只有直接着手发掘第一手原始资料，才能形成独创性风格，创作出具有自己独特语言特点的作品。

在此要提一提使用外省语言或者古俄语的一些技巧问题。一些完全失去艺术鉴赏力的作者给故事添加上大量的外省方言；更糟糕的是，还有大量添加荒僻地区的土语并在页码下边为每个土语加上注解的现象。如用“куга”一词来炫耀其语言的丰富，在下面注上：“куга—即秋季河面结冻时的薄冰”。很明显，这种注释转移了读者的注意力，令读者兴致索然，而且作品的艺术魅力也荡然无存。这种手法千万要不得。另一方面，也不能容忍在文中加入一些令读者费解的词语。

---

① 康·安·特列尼约夫，1876～1945 年，俄罗斯作家，剧作家。

② 尼·阿·克柳耶夫，1887～1937 年，俄罗斯诗人。

那么出路在哪儿？出路就在于要给读者有新意、不熟识的词语；这些词语的出现是为了让读者看懂，倘若这些词语的意义不确切，起码它们的意思要明确。假如我说"读过许多经卷的外甥"，其中"读过许多经卷"一词立刻令人联想到古老信徒派。有时因为某种缘故这种情况的确很难处理，那么可以选择另一种方法，在不大熟悉的词语旁加上附加解释词或者是更常用的同义词，如"人们支起了凉棚——拉普人的帐篷"（摘自《北方》）。采用这种手法您可以避免读者对您作品的不理解，而且从另一角度讲，您也没有破坏作品的艺术魅力，更不会给读者以论文注解之感。

到目前为止，我们谈到了为丰富语言运用各种语言材料的问题。然而除这些各种各样的语言材料之外，作家还有一点犹为重要，这一点与其本人更接近，这就是他自身。我想说的是，我承认作家有**创造新语言**亦即**新词语**的权利。毫无疑问，最终那些第一手语言材料的运用是适宜的，通过创造新词语方式也一定会更加丰富。在民间您经常会遇到出口成章的人，经常会遇到宛如有音乐天分的有语言天赋和语感的人。正如具有音乐天分的人自然可以创作出新的旋律，拥有语言天赋的人也能创造出新词语。倘若这些新词语的确准确恰当、寓意深刻，它们会铭记在周围人们的脑海中并逐渐被广泛使用。新词语的出现是语言发展和丰富的必然途径，而且是惟一的途径，因此作家不能否认这一自然法则。

然而只有那些符合语言规律和语言精髓的新词语，只有那些通过潜意识创造出来而不是臆造出来的新词语才富有生

命力。那些在实验室中闭门造车编造出来的新词语,永远不会久存。大多数情况下,当您遇到一个真正好的新词语,您会难以确定,这竟是一个新词语,您总会感到,您似乎已经见过这个词—它听起来是那么自然。

对白语艺术散文中的口语问题,实质上说乃是社会制度问题,乍一看有些难以置信,但的确如此。如果我们回顾历史,就会看到,社会距离封建制度越近,标准语与口语间的差别就越大、越明显。譬如中世纪的拉丁语。请回想一下19世纪初那场俄罗斯标准语接近口语的斗争;俄罗斯学院院长希什科夫① 和卡拉姆津② 间的斗争;"俄罗斯语言爱好者座谈会"与"阿尔扎马斯"之间的斗争,在后者这一文学小组中有茹科夫斯基、巴丘什科夫、维亚泽姆斯基等人。

当时"阿尔扎马斯"获得了胜利。然而历史重演,战胜了旧世界的革命者们,很快又成为"道德基础"的保守分子和捍卫者;胜利者成了阻碍发展的反动分子。我们这里亦如此。口语又偏离标准语向前发展,标准语和口语间又形成了某种断层。为缩小标准语和口语之间的距离的斗争仍在继续,出现了新的一批希什科夫海军上将,他们如同从前希什科夫维护罗蒙诺索夫和杰尔查文语言那样,同样极力维护散文作品

---

① 阿·谢·希什科夫,1754~1841年,俄罗斯作家,国务活动家,海军上将,俄罗斯学院院长,1824~1828年任民众教育大臣,领导"俄罗斯语言爱好者座谈会"。

② 尼·米·卡拉姆津,1766~1826年,俄罗斯作家,历史学家,贵族和开明的专制制度的思想家。

中屠格涅夫语言的不可侵犯性。新一代的希什科夫们不接受任何新词语,反对用大众语言说法和常用语来充实标准语。

我认为这种现象,即缩小标准语和口语之间差别,是非常重要的问题,该现象与现实生活中民主化的整个历史发展趋势很合拍。总之,我的论题就是,在当代艺术散文中,语言应该尽可能地接近口语,接近自然、有生命力的语言。创作中不仅人物对白要用口语——这种要求已成为明显的道理,不仅在对话中,而且在风景描写、环境描写以及人物描写时都要用到口语。当然,在谈到回忆过去某一时代的情景,谈到某种特定体裁作品时,此要求不可使用。

实质上,该论题从逻辑上说是我已经谈过的话题的结论。假如把中篇小说、短篇小说视为表演,作家看作演员的话,那么很显然作家的举止应表现得始终如同演员在演出,也就是说,观众自始至终应听到其讲话,看到他的动作、表情。当我说“他”时,我不想说作家一词。在史诗般风格的作品中,作家不应被看到:观众看到的不是卡恰洛夫[①],而是哈姆雷特、斯塔夫罗金、布兰德、伊凡·卡拉玛卓夫。在此也一样,读者应看到和听到作者为再现所塑造人物的精神面貌的各种角色及其表演。

我不知道现在你们是否有这样一个念头:我们谈论口语

---

① 瓦·伊·卡恰洛夫,1875～1948年,俄罗斯演员,人民艺术家(1936年),塑造了莎士比亚(《哈姆雷特》中的哈姆雷特)等经典作家作品中的一些杰出形象。

问题为何花了这么长时间？似乎这么简单的一个问题我们大家都会说，只是“说说”而已，没有任何演讲技巧。然而，正是因为这样，我们大家都会说，而把我们说的内容简单、明了、生动、自然地记录下来，会者就不多了。我记不得有一个笑话还是小故事，讲的是一位律师去看牙医，他开口讲其牙是多么地疼痛时，却张口说到：“各位陪审员先生……”大多数作家感觉自己是位律师，是个讲演者，而不是演员，我们以讲演者的形式进行创作。叙事体那习以为常、老生常谈的形式乃是穿紧身胸衣的女人。我遇到过一些上流社会旧式派头的女人，她们不穿紧身胸衣就感到不舒服；穿上紧身胸衣，她们却感到碍事。这就是紧身胸衣——习以为常的叙事形式，这件紧身胸衣该扔掉了。

语言的主要特点不是演讲语言、不是标准语言，也不是紧身胸衣式的语言，其主要特点是极大的生动性、没有一个以上主句的圆周句，没有带多个从属关系的副句。在口语中，表示原因和时间的从句通常被分成各个独立句，你们不会说：“Ввиду того，что погода была дурная – и я весь день просидел дома.（鉴于天气不好，整日我坐在家里。）”而是说：“Погода была дурная – и я весь день просидел дома.（天气不好，因此我整天呆在家里。）”你们不说：“После того как часы，стоящие на камине，пробили девять，мы пошли домой.（放在壁炉上的钟敲了 9 声之后，我们回家了。）”而是说：“Часы на камине пробили девять – и мы пошли домой.（壁炉上的钟打了 9 点，我们便回家了。）”在现实的口语中，形动词和副动词很少见：

"Поужинав, выпив кофе и закурив сигарету, я уселся читать роман.(吃过晚饭,喝杯咖啡,吸了支烟,我便坐下来看长篇小说。)"——这是叙事形式公式化、刻板的语言;如果您要遵循口语形式,那么您就应该这样说或这样写:"Я поужинал, выпил кофе, закурил сигарету - и уселся читать роман.(我吃过晚饭,喝杯咖啡,吸了支烟,便坐下来看长篇小说。)"在口语中带有代词"который"的从句是不妥当的:"те, которые не умеют ненавидеть - не умеют любить.(不会恨的人,也不会爱。)"接近现实口语这句话要说成或写成:"Кто не умеет ненавидеть - тот и любить не умеет.(不会恨的人,也不会爱。)"语气词"ну(是吗? 真的吗?)"、"вот(这)"、"то(那么)"的运用也是我们在谈到大众语言时常见的一种现象,区别在于,大众语言的特点就是经常运用这些语气词,并且它们也较多,还有"де","мол"等等。当词语表达某种紧张的心情,某种渴望时,在生活的故事中任何时候这词语的外衣都不会整齐地把扣子全扣上:穿这件外衣必然显得不利落,经常会被撕成碎片。在那些戏剧作品中,口语的特点就是使用断句、不完全句,省略一些诸如主语、谓语的句子成分;口语变得断断续续,前言不搭后语。

就其实质而言,没必要谈论在人物对白中必须要有生动的口语。如果我一直在说这一问题,那只是因为我们作家,甚至是当代作家作品的对白中经常可以见到紧身胸衣式的、粉饰华丽、演讲式的语言。特别是一些作者在写作深思熟虑的题材作品时,他们作品的情节内容以演绎法编出,就是借阿尔

齐巴舍夫[1]、温尼琴科[2] 作品的情节，而故事的地点则从高尔基作品中搬过来。

除了单调乏味的报刊式的社论语言之外，您在此还会看到一种缺陷，这就是冗长的独白。正如你们所知，独白曾是旧戏剧作品的一种时尚，在新的戏剧作品中这种风尚已完全退出了历史舞台。正因如此，在新的艺术散文中独白已无立足之地，虽然独白能更多地描述事态发展变化，更好地与幕间剧互相交替。

对于人物间的对白还有一个要求，要完成这一要求，作者需有很高的技巧。如果这个技巧能够顺利实现，它会产生很大的艺术效果并能带来巨大的艺术简练。我这是在说每个人物语言的个人特色。每个人物，最起码每个主要人物都应说其独特的、突出个性的语言。能达到艺术简练是因为这种方法让您免于必须用作者作品中的情景说明来提示读者这样或那样的人物性格特征，人物本身有个性的话语即可提示这一内容。简练的艺术乃是对艺术散文大师必要的要求之一：您的话说得越少并且您能够经常说这些话，在相同条件下效果越强，艺术"效率"越大。

我认为我所讲的口语问题，相当清楚地介绍了对白语和普通标准语的差别。那么，这种差别是以什么作为前提呢？这种差别是以人从思想的产生到向外流露，从思想产生那一

① 米·别·阿尔齐巴舍夫，1878～1927年，俄罗斯作家。

② 弗·基·温尼琴科，1880～1951年，乌克兰作家。

刻到这种思想在语言中得到体现为止的时间差为前提的。譬如，倘若您要写篇文章，时间相当充裕，您的思想可以融入到复合句、圆周句中。如果您要讲话，可用更短的时间，因为口语是生动的语言，较之标准语要短些，口语中经常省略不是非常必要的成分，可以不必全说出来。最后，假如您没表达出自己的思想，您还有比您讲话少得可怜的那点时间。假如我们研究思想语言，就会发现我们看到的思想语言的基本特点比我们在口语中观察到的时间更短暂，显然，其中已不可能有任何形式的复合句或者从属句可言了。不但如此，假如您尝试在内心里倾听思想语言，在这种语言中您甚至找不到简单句，而只能找到简单句中的只言片语。从句子中只能找到最主要的内容，有时是一个动词，有时是某一修饰语，或者是某一补语。

在纸上记下这些宛如转瞬即逝的云朵、影子的词语、句子、三段论并非易事，而且成功者寥寥无几。正因为难，要表达思想语言可以控制活跃的思想，也就是用口语表达思想语言。假如用描述，习以为常的方式表达思想，就会显得乏味，没有说服力，就不会打动读者的心，读者会情不自禁地感受到形式与表现的对象不相符，感到晦涩、空泛、老生常谈的形式与不费脑筋、一闪而过的客体——思想不相符。

我们认为思想语言必定在某一紧张、灾难性的时刻，在不得不表达人物思想的情况下再现，假如顺利再现这种思想语言，就会产生极大的艺术效果。初看起来，这个论点似乎难于置信：这些如同某种爆炸后支离破碎的句子、只言片语为什么

能给读者这么大的影响,甚至比文中的思想和排列规范、像整齐方队行进的形象作用更大呢?如果从心理学角度深入地思考这种现象,这一论点令人信服。当您阅读用平淡、习以为常的语言写出非常紧张的内容时,您大概有时能观察到,即使您推翻短句或整个句子,您也不知为何下意识地留下思想的最重要阶段。当您采用我所谈到的这一方法时,在最紧张的地方使用这一“思想”语言,您就会迎合读者本能、自然的需求:您不会让读者哪怕是半自觉地走马观花地阅读那些谓之反正能理解的东西,您会减少读者的注意力,您可以在极短的时间内告之读者大量的感受,就是说最后事情不过是在于艺术简练原则。这是第一点。

而第二点,即在产生这种思维起源时期的语言时,您提供给读者的思想只是最初的动机,并且让读者本人把这些单独的思维阶段与联想过渡环节或者三段论要素相联系。写到纸上的阶段由作者控制,该阶段不会使读者本人留下部分创作的空间。一句话,您让读者本人也参与了创作活动,而亲自创作的结果,永远留下鲜明深刻的印象。

表达手法,插图　艺术散文中特别是在最新的艺术散文中,在那个作者和读者共同创作活动原则上形成了一系列其他技术手法。我想说的是,泛指在新的艺术中。绘画,请比较一下学院派画家作品每一细节的精细描绘和新派彩色画,后者中似乎只见轮廓、未完成的线条,也是让观众以自己创作性的想像力来弥补未画的内容。在艺术散文中同样也可以采用那种省略注重心理描写线条的方法,未完成的注重心理

描写插图法及暗示法。此种手法还有许多。第一种,不完全句。当你正想着什么可怕的事时,当你考虑什么来之不易时,当你正全神贯注时,思想常常处于停滞状态并且不知为何叫不出思想中的主要客体。“如果突然……会怎么样”,“原来如此!……”,在对白中会经常运用不完全句。我并非指通常的、机械中断的句子——对话中另一人物突然插话,打断句子而言的,我是指句子没有讲完的原因是读者可以很顺利地读完这些句子。在那个原则上形成了被我称为不切合实际否定手法的方法。您在作品所作的情节说明中否定明显从上述理论中得出的结论或者您从上述理论中做出明显不符合实际的结论并且采用那种方法迫使读者以极大的热情做出正确推论,好像经过争议之后您把这一推论让读者牢记,而这些推论是经久不变的,并且实际上含有讽刺意味的主张和否定均属此类。

除不完全句,除不切实际的主张和放弃观点之外,还有一方法,即忽略联想方法。这一方法特别突出地说明了作者和读者共同创造性工作的原则。这一方法可归结为,作者意图透露在叙述中起主要作用的想法,还想阐述次要的、附带的思想代替这一想法。然而这次要的思想选择决非偶然,而是必须要通过联想的途径选择,这必然会使读者弥补忽略掉的中心思想。作者只需要暗示读者主要的中心思想—中心思想没有写在页面上,不在句子中,而是在字里行间的某一地方。作者利用这种方法似乎可以用语言形成抽象的思想,单一的精神思想。创作过程从三维世界很快地转向多维世界。当然,

这一方法是适宜的并且只有当作者同能接受细线条、成熟、有修养的读者打交道时方能产生所希冀的效果。

在此我们还可以做出这样一个结论：为了让读者产生忽略的联想，常常不得不让他们忆起某些前面已谈过的那些现象或人物。这样，我们还可以接触到一种与上述方法有联带关系的方法，我把这一方法称做反响法。在描写活生生的人物时常无意识地采用这一方法，即使是经验不多的作者，也是这样。当读者在短篇小说某一紧张情景中遇到主人公时，这一人物形象对读者来说已不陌生，因为在前面文中已见到过该人物。在我谈到尽可能不要无关紧要的人物时，对于栩栩如生的人物刻画，我们前面已规定了这一要求。对于相当重要的作品人物我们应尽可能突出对主人公的要求，突出与故事情节有机联系的要求。现在我将要扩展到非动物、非有机客体这一论题：假如它们在短篇小说中起到举足轻重的作用，它们应在读者面前一个、二个、三个地闪过。这样，在短篇小说中某一需要的紧张时刻，他们会出现在读者面前。这些现象应该如同熟悉的、活生生人物一样在想象中出现，读者应该记起它们。

除主要目的——在读者的想像力中更加鲜明和突出，更加记忆犹新以外，采用反响方法还可以达到附带的目的——艺术的简练。

以协同创作原则为基础的形象方法有：1)未完成句；2)不切实际的决定和主张；3)忽略联想，暗示法；4)反响法。接下来，形象描写。如契诃夫作品："一位女士接待了他，她个头高

高的、瘦瘦的，头发中已长出了白发，乌黑的眉毛，看上去不像俄罗斯妇女……开饭时端上来加乳汤，凉的胡萝卜炖小牛肉和巧克力——这些吃的东西太甜，不好吃，可是桌上镀金餐叉、装盐的小瓶、精致的调料瓶架、金质胡椒瓶闪着光。”所有这些方法均属印象派。绘画和艺术语言新学派之间的全面对照。

1920～1921 年

论题材和故事情节[①]

作家的题材源于何处？是怎样产生的呢？来源于生活吗？莫非托尔斯泰见过他笔下经历了《战争与和平》的所有人物——保尔康斯基、皮埃尔、娜塔莎、罗斯托夫一家吗？莫非他见到过在写作《战争与和平》前几十年就已故去了的拿破仑？难道霍夫曼见过档案保管员林德高尔斯特和被档案保管员关进玻璃器皿的大学生安谢利姆？难道陀思妥耶夫斯基看到过卡拉玛卓夫一家？难道安德列·别雷见过自己作品中的参政员阿波罗·阿波洛诺维奇以及利潘钦科、亚历山大·伊万诺维奇和《彼得堡》中所有其他人物？当然不是。所有这些人，栩栩如生的人物，无论是保尔康斯基、皮埃尔、娜塔莎、罗斯托夫一家、卡拉玛卓夫一家，还是阿波罗·阿波洛诺维奇——他们都是作家想出来的。

是的，托尔斯泰小说《童年》中出现的主人公确实是现实中的人物。高尔基的小说《童年》也是如此；他的其他作品中

① 1920～1921年间在列宁格勒"艺术之家"，E.И. 扎米亚京举办了艺术性散文技巧讲座，《论题材和故事情节》这部讲稿是Л.Н. 扎米亚京娜寄来的——原注。

也经常出现取材于现实生活中的人物。的确，我们在现实主义作家作品中好像经常会遇到现实中的人物被直接移入到作品，特别是具有自传性的作品中。然而，可以肯定地说，即使在这种作品里，所描写的事件和人物也和现实中的有所不同，真实的事件和人物只是为作品提供素材。更需一提的是那些象征主义作家和新现实主义者，我们在他们的作品中经常能见到幻想和怪诞的东西，也就是说在现实生活中所不存在的。

生活只是为作家提供素材，作品的形式、结构、完美、灵魂则由作者本人塑造。建筑师布拉曼特① 在罗马用石头建起一座圣彼得大教堂；石头只是没有生命的材料，然而布拉曼特赋予了它生命。列宾在他的绘画作品《伊凡雷帝》中以某一模特形象创作沙皇伊凡：他是从生活中选定这位模特为雏形绘制出了伊凡。对于作家来说亦如此：在生活中所观察到的事件，所遇到的人物几乎就是对于布拉曼特来说的石头，对于列宾来说的模特。作家若只懂得描绘生活，反映真人真事——这就是无创造力的表现，作为作家无前途可言。

作家从生活中选取的这些材料，通过两种途径确定题材：归纳法和演绎法。第一种情况，在归纳法中，题材的发展过程如下：某些不起眼的而且是平平常常的事件或者是人物，因为某种缘故激发了作家的想像力，成为他创作的因素。此时作

① D. 布拉曼特，1444～1514 年，意大利建筑师，文艺复兴极盛时期的代表人物。

家的创作想像力明显处于那种类似于使得溶液结晶的状态，向相当饱和的溶液中最后再放入一小撮盐，于是溶液开始全部凝固聚积结成晶体，形成一整块玲珑剔透的晶体。这里也是如此，那种创作因素起着最后一小撮盐的作用；联想在分离的思维晶体间起着胶结物作用。只有当大部分题材晶化后，才能有整个题材深入的主题思想、概括、象征。另一途径，即演绎法，作者首先提出抽象的主题思想，之后使这一思想体现在形象、事件、人物之中。

无论是哪一种途径均同样合理。但第二种途径演绎法有危险性，它可能偏向公式化的形式。第一种途径归纳法可确定题材，我举一个楚科夫斯基在他对列·安德烈耶夫[1]回忆录中讲到的实例。有一次安德烈耶夫在乌托奇金杂记中读到："我们的监狱在夜色中显得异常的宏伟……"《我的笔记》中正是以这句话结尾的。再举个例子，契诃夫的《海鸥》。一次他与画家列维坦一起去克里米亚海边，水面上海鸥飞翔。列维坦射伤了一只海鸥并把它扔到地上。这场面是那样清晰，实在是不应该的，一只美丽的鸟儿无缘无故地被射杀，白白地死去，这场景令契诃夫震动。这件小事深深留在契诃夫的记忆中，于是创作出《海鸥》这一剧本。

有时，作为创作动机服务于题材的事例完全是出自于创作。我的中篇小说《岛民》就是这样创作的……

象征主义作家的许多作品都是确立题材演绎法的范例。

---

① 列·尼·安德烈耶夫，1871～1919年，俄罗斯作家。

比方说，明显以 àthèse[①] 形式创作的剧本明斯基[②] 的《阿莉马》或者是索洛古勃[③] 的《魔鬼的酒盅》，是为了证实杜尔齐涅娅[④] 是胜于阿尔丰莎，阿尔齐巴舍夫[⑤] 的作品《沙宁》以及《最后的界限》和高尔基的长篇小说《母亲》的主题也显然是以演绎法创作的，通过这种途径只能写出具有说教式的作品。上面我已提到，这一途径有危险性，通过这一途径创作的题材很少能以完美无瑕的形式表现出来。

现在我们介绍一下题材是如何产生的。题材已具有胚胎形式，接下来该怎么办？是否需要中篇小说的结构和提纲？

总体说来解决这一问题很难。然而以我的经验而言，不应急于构造作品的结构。写作伊始就定好结构会限制想像力、潜意识的发挥，会制约联想能力。创作要深思熟虑，而非凭空虚构。我建议从另一点开始，从再现人物、再现主人公开始。自然，在接下来的写作过程中逐渐出现并再现次要人物，但主要人物总是在最开始出现。应该达到，采用福楼拜说过的“思想浓缩”手法，应当达到要使这些主要人物对您来说是

---

① 法语，意为“论题；正题”。

② 明斯基，1855～1939年，原名尼·马·维林金，俄罗斯作家，象征主义创始人之一。

③ 弗·库·索洛古勃，1863～1927年，俄罗斯作家。

④ 塞万提斯小说的主人公唐·吉诃德给自己心目中的情人阿尔丰莎所取的名字。

⑤ 米·彼·阿尔齐巴舍夫，1878～1927年，俄罗斯作家。

鲜明的、栩栩如生的，应该做到您见过他们，他们每个人都在眼前，应该做到，您非常了解他们，谁如何行走、微笑、问候、吃东西，然后您应发现每位人物说话的特点。也就是说您应像评论陌生人一样，来评论自己作品中的人物；当您采用归纳法表面上了解这些人物时，就要详尽了解他们的内心，就要详细了解每个人物的性格特点，就会十分清楚，这些人物中谁能够并且应该做什么。于是可以确定主题，而且要正确地把主题最终确定下来，只有这时才可以拟出大纲。

实际上应这么办：首先对作品中主人公肖像拟出草稿，反复斟酌、揣摩主人公的特点，然后，如果是创作大部头作品，应对其余的情节拟出草稿，甚至可以从结尾开始写，之后利用所拟草稿研究作品架构，从头开始写作。

在您写第一个草稿时，最好快写，尽可能不要在细节描写上停下来，难以下笔的地方先越过去，然后补充加工，最好形成主题、故事情节的完整形式。假如在您第一个草稿中出现很多赘述、重复、多余的细节，都无关紧要，这些内容可以在进一步的写作中加以整理、去除。这进一步的工作量很大。应牢记，任何一部短篇小说、中篇小说或者长篇小说，若不算草稿，至少要改写两遍，而且要朗读出来。朗读可以：1）在短篇小说中需要的地方使用悦耳的语言；2）便于改正不和谐的声音；3）避免节奏上的错误。但是为了得到正确的句子结构，词在句子里的正确排列次序，修饰语的准确性，只朗读一遍是不够的，这个过程太快了，在此需要将作品一遍、二遍、三遍这样反复地看，需要做几遍的改写。

在改写时删节和删除登台亮相。与写作相比,删除是门非常难的艺术:1)这要有非常敏锐的洞察力,要明确什么是多余的,什么应该删去;2)不应怜悯自己,需要残酷无情和自我牺牲的精神,要做到为了整体而牺牲局部。有时某一详细情节,某一段情节看来特别重要且很有意思,将其删掉甚为可惜。不过,当你最后把它删掉后,你会觉得这样做反而更好,而删去的内容,将来总会在另外某部作品中找到一席之地。

言犹未尽总比反复地说要好。假如读者不是低能儿,他就会有一副锋利的牙齿,他本人就会把您给他的东西嚼烂;不要把一再重复的、人人知晓的材料提供给读者,不要指望为糊涂虫而写作。当您创作的短篇小说、中篇小说中一章、一句话乃至一个词都不可以删除时,您方可以认为它们酝酿成熟而且尽善尽美了;若有可删除的内容,应毫不怜惜地删除之,那么所留下的则是那些最突出的、令人信服的、必须的、无任何多余的内容。只有这时您才可以说,您的作品完成了,它极具生命力。

假如您认为某一情景、某一趣闻、某一人物都是举足轻重的,那么应当用一条有生命力的韧线把这一情景或者这一人物与故事情节连起来;在此决不能用白线,应当改变一下情节,使得这一段情节或者是配角成为不可缺少的。

在当代长篇小说或是中篇小说中,要发展故事情节也像在戏剧作品中一样需要那种注重心理描写的规律——小说的开端、情节、结局。对于长篇小说和中篇小说而言,这些因素

是合乎常规的。不过,在当代长篇和中篇小说中,故事情节的最后一个因素——结局,常常被丢掉:在最后一场闭幕前就把幕拉上了,让读者自己去揣度故事结局。这一方法只有在所有对结局注重心理描写的材料已经弄清楚的情况下才有可能,这样读者可以毫不费力地根据这一公式的头两个因素推断出结果。

较长的短篇小说也常含有戏剧的这三个要素:开端、情节、结局。然而在短篇小说、小故事中,通常只是选取这一公式中的其中一个要素,或者只有开端,或者是无开端、无结局而只有一个情节,或者只有一个结局。具有三个要素的短篇小说可以列举出例子,如契诃夫的短篇小说《苦恼》和《塞壬》;只有开端的短篇小说如契诃夫的《猎人》;只有结局的短篇小说是《罪犯》;只有情节的短篇小说是契诃夫的《复活节之夜》。但在大多数情况下,哪怕是很短的短篇小说,均含有三个要素。

众所周知,在古典戏剧作品中曾存在统一规律,即时间、地点和情节的统一。随着戏剧的发展,这些要求显得不是那么严格了,最后直至当代戏剧已不要求情节必须发生在24小时之内,且是同一地点。然而情节的统一规律、人物的统一规律仍旧保留了下来,因为在这一规律的基础上不是出于技术上的考虑,而是注重心理描写。

人物统一的规律无论是对于长篇小说、中篇小说还是短篇小说都同样有影响。在此不存在戏剧技术上的难点—您不会窘于要求时间或者是地点的统一,不过当代长篇小说、中篇小说中人物的统一是必要的,同一些主要人物应贯穿于作品

的始终;围绕主人公随便可以有多少个次要人物,这些次要人物在不需要之时就可以消失,也可以成为配角,而主人公一直存在。在此应指出,不重要的情节、人物乃是作品的缺陷,这会破坏作品的结构。高明的作家总会使得配角在故事情节中,在主题发展中显得无关紧要。我有意强调,人物统一这一要求乃是当代最新长篇小说和中篇小说通常的要求。

当艺术散文还处在发展的最初阶段时,这一要求往往被忽视:中世纪和18世纪的散文作品是根据片段原则写成,如《天方夜谭》[①],《十日谈》[②] 等作品;勒萨日[③] 的《吉尔·布拉斯》似乎只有惟一的主要人物,然而实际上,内在联系几乎如同《天方夜谭》,一直都是同一人物在讲故事。

戏剧作品中还有一规律,就是被我称为的感情含蓄规律,它同样也存在于艺术散文之中。这一规律基于人在产生强烈的感受后要有相应的反应,即疲劳和敏感力会降低。因此更强的注重心理描写的效果应当转向长篇小说、中篇小说、短篇小说的结尾,假如这一结尾给得过早,读者不能领悟接下来描写的情绪上不是那么紧张的内容。从感情含蓄这一规律中可以感到另一种要求,即幕间剧要求。文艺作品中当情绪达到高潮时应当以某种间歇、减缓来取代,不可以让读者自始至终

---

① 又译作《一千零一夜》,是古代阿拉伯的一部文学名著。

② 《十日谈》为意大利作家薄伽丘(1313~1375年)著。

③ A.R. 勒萨日,1668~1747年,法国作家。

处于 forte[①] 状态，那样，读者会失去兴趣。速度和声音的强度要经常变换。这一要求是针对长篇小说、中篇小说和较长的短篇小说而言的。不长的短篇小说，如 2～3 页的故事类，即便其写作风格始终是紧张的气氛，读者也可以接受，因为读者的注意力还未疲倦，他能够不停顿地一口气领会小说的内容。在大部头作品中实施这种停顿、幕间剧的要求有几种方法。

最简单的一种方法，但同时又是一种最拙劣的、最草率的方法，即一段情节的插入。也就是在短篇小说中还要增补、嵌入实际上与小说故事情节毫不相关或者关联不大的小故事。这类例子不胜枚举。陀思妥耶夫斯基作品中讲述了一位商贾沃斯科鲍依尼科夫。阿希尔在《神职人员》中讲到他是如何冒名顶替的。在这部小说中小矮人普罗多马萨夫斯基讲到了沙皇、婚礼。这些内容都达到了目的，然而正如我已谈过的，这些内容妨害了小说的结构和严整性。其他能令读者注意力停顿的实例就是抒情的插笔和作者的情景说明。果戈理就经常运用这种抒情的插笔，您回想一下他的作品《三套车》。我们在新涌现出来的一些作家——列米佐夫和安·别雷作品中也可以见到出自果戈理笔下的这种抒情插笔手法。然而这种达到了自己的目的，即有停顿，把读者注意力从故事情节的发展中转移的艺术手法也有其缺陷：这种方法能让读者清醒一会儿，之后便令其兴致索然，使作品魅力大减，就好像在演出中

① 法语，意为“情绪高涨、高昂；高潮时”。

无奈卸了装，随便说了几句台词，之后又重新……作者的情节说明也是非常糟糕的艺术手法，在情节说明中作者反复阐述主人公的感受，而这种感受在作品情节中已有说明。这些都是多余的内容，反复的唠叨。例如，契诃夫的作品《丈夫》中就是这样。接下来，是作为幕间剧常采用风景描写或者环境描写，其中穿插情节的问题。这种艺术手法与前面内容相比非常恰当，也更好，目的也达到了，然而在这种情况下，小说中并没嵌入什么异物，风景和环境描写是作为生活中必须的要素增补的；不过为此作者应当力求使风景描写或者是环境描写与故事情节有机地结合。

契诃夫非常理解这一点。他在一封信中写道："只有当自然风景的描写有助于把某种情绪感染给读者时，这种描写才是最恰当的并且不会把事情搞砸。"应当做到风景描写或者是环境描写不是孤立的，应根据相似的特征或者是根据对比特征把它们与故事情节、与人物的感受紧密联系在一起。这样除直接目的外，给出幕间剧，还可以达到次要目的，即读者投入到作品中，领悟接踵而来的事件。这样就达到了艺术之简练。例如契诃夫的作品《渴睡》和《阿加菲娅》，扎米亚京的中篇小说《岛民》，布宁的作品《春天的傍晚》。

毫无疑问，无论是风景描写还是环境描写都应做到简明扼要，几行即可。请看契诃夫作品中有这样一句话："大海如此浩瀚。"要学会观察景色、环境或者是某些非常普通的、不惹人注意的事物以及奇特古怪的形象。

最难且最复杂，同时又是最精妙，产生最佳效果的幕间剧

艺术手法,即故事情节交叉法。在短篇小说、中篇小说及长篇小说中有几位相互联系的主要人物,他们自始至终在一起,创造出了对人物充满浪漫情调的错综复杂的情节。读者疲于观察一对主要人物的感受,您把读者的注意力转向第二对、第三对。例如《岛民》中尤里先生和肯布尔,肯布尔和黛迪,黛迪和凯利——所有的人物之间被一条牢不可断的主线紧紧连在一起;契诃夫的《在板棚里》也采用了故事情节交叉法。

在结束故事情节这一题目之前,我还要就大多数俄罗斯作家,包括一些文艺作品大师们所特有的一个毛病讲几句:这就是故事情节的贫乏,俄罗斯长篇小说、中篇小说和短篇小说中缺乏错综复杂的故事情节。这一点是对于最新时期的作家而言尤为明显。最丰富的故事情节形象在托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、列斯科夫等人作品中曾发挥得淋漓尽致,二流作家中博列斯拉夫、马尔克维奇的作品中也有体现。之后俄国文学开始着手改善形式,改善语言,深化心理细节的描写,研究社会问题,至于故事情节已被遗忘了。艺术散文中形式和注重心理描写方面得以发展,也许比西欧形式主义作家走得还远,不过,这是因为联结故事情节的需要。目前俄国文学中缺乏那些像仲马及其之后的莫泊桑、福楼拜、布尔热、柯南道尔、威尔斯、亨利希·曼[①] 那些善于创造故事情节和错综复杂故事情节的大师。近一时期我们的一些三流作家,甚至于像韦

① 亨利希·曼,1871~1950年,德国作家,社会活动家。

尔比茨卡娅[1] 和纳戈罗茨卡娅这样的庸俗作家都对故事情节发生了兴趣并且要推行故事情节。真正的语言艺术大师在某种程度上轻视故事情节，好像若对故事情节感兴趣就有失自己的人格。这完全没有必要。据图书馆统计数据结果表明，借阅最多的作品正是那些，如同韦尔比茨卡娅三流庸俗作家的作品，而那些如布宁等语言艺术大师的佳作却被束之高阁。布宁作品中的故事情节显得枯燥乏味。不可忘记这无可争辩的警句："文学作品诸类俱佳，枯燥无味者除外。"当今的作家不得不注重故事情节。首先应改换读者群。以前读者主要是知识分子，这类读者有时满足于作品形式上美的感受，这种形式的作品甚至是以牺牲故事情节为代价来发展的。新一代的读者，毫无疑问，头脑非常简单，他们更需要生动有趣的故事情节。此外还有一点，现如今注重心理描写的情节使得作家更加注重故事情节：生活中可能会经历很多的事，往往是一些突发意外、稀奇古怪的事件，读者会不由自主地产生另一种感知，产生对文艺作品的另一种要求，即这些作品不应该逊色于生活，这些作品不应比生活乏味。

提高读者对故事情节兴趣的艺术手法中，我试举了三种方法以引起你们的注意。第一种手法即是被我称做的故事情节间断。通常这一点要有交叉的故事情节：讲到非常紧张且

---

[1] 阿·阿·韦尔比茨卡娅，1861～1928 年，俄罗斯女作家，她的小说主要面向小市民读者，主题是家庭问题、男女关系问题等。

有戏剧色彩的地方时戛然而止,作者开始发展与该故事情节平行发展的第二个情节;有意的停顿就被这发展的情节填补了。自然这种间断会令读者急不可待地欲了解:某一非常紧张的意外事件画面意外中断了,结局如何呢?例如列斯科夫作品《刻画出的天使》。

第二种手法——作品人物延缓出现。

第三种手法——有意使故事情节复杂化。作者通过巧妙地暗示让读者对解决某一故事情节的矛盾冲突做出错误判断,然后爆出真正冲突的结局,令读者出其不意。例如扎米亚京的作品《北方》。

1920~1921年

论 风 格

1. 文学是最复杂、最完善的艺术之一。

2. 文学包含一切艺术及其表现方式。

3. 艺术是静态的又是动态的;形象的方法是静态的也是动态的。

4. 诗歌与散文,系留气球与飞艇。

文艺作品语言的艺术是一切艺术形式中最复杂和最完善的艺术,因为这种艺术包含一切形式的基本要素,因为语言是各类艺术的表现手段。

艺术的七种文艺形式的划分显然已不合时宜,我认为,艺术应分为两大类:静态艺术和动态艺术。我是从精密科学领域,从数学和动力学等学科中借鉴的这种分类法。

你们也许知道,静态指的是研究物体或者是数学点静止不动状态的规律,而动态的意思是研究物体或点运动的规律;要研究静态大多数情况下不出初等数学范围,要研究动态不得不求助于高等数学那复杂的方法。热、声的动力学理论,物质结构的动力学理论都是最新科学成就。在艺术的各种形式中我们可以将其组成部分区分为静态艺术和动态艺术。建筑艺术展现了美不胜收的岩石,这是石头之美,这是典型的静止

不动的艺术。雕塑、绘画亦属于此类艺术,与静态艺术有着内在的联系。这三种艺术形式只是记录下来某一固定瞬间。绘画作品、雕像可以展现急速的坠落和飞行,而且它们完全可以刻画出飞行的一刹那。以前的事我们可以靠自己的想象补充,而绘画作品和雕像不可能表现出连续的行为、时间的连续性,时间、运动要素处于静态艺术形式之外。

艺术的其他形式——音乐、舞蹈、文艺作品都有自己特有的表现运动、时间的方法。柴可夫斯基的《曼弗雷德》、施特劳斯[1] 的《英雄的生涯》、斯克里亚宾[2] 的《狂喜之诗》,这是音乐传记的翅膀,用音符表达连续不断、持续的感受。音乐基本有机成分是节奏,也就是有规律的律动。同样像节奏一样,舞蹈的本质也是有规律的律动。运动的要素,换言之时间的要素我们可以在文艺作品中找到。文艺作品在我们面前交替展现各种画面,这一句中"交替"一词明显确定了在文艺作品中运动的要素。此外,语言艺术在诗歌及艺术散文佳篇中是有节奏的语言,也就是说语言艺术包含了在其他艺术形式中,如在音乐中的节奏那样的律动要素。这一切让我们有充分的根据将上述艺术形式称为动态的艺术。

在最后提到文艺作品语言的艺术并非偶然,这样做是因为文艺作品语言的艺术乃是集中了其他种类艺术形式光辉的

---

① R.施特劳斯,1864~1949年,德国作曲家和指挥家。

② 亚·尼·斯克里亚宾,1871/72~1915年,俄罗斯作曲家和钢琴家。

金字塔的顶点、核心。我把文艺作品语言艺术称为完整统一的一种艺术。事实上您能找到建筑艺术的组成要素,另外,在一定时期的文学作品中,您永远可以看到这一时期的建筑艺术风格:在古典文学作品中有着陶立克[①] 和科林斯[②] 风格的朴实无华和丰富而深刻的内容;18 世纪末的文学作品中可以见到巴罗克[③] 风格那雕琢花饰以及丰富的精巧奇异的装饰图案等等。语言艺术家笔墨的表现手法与画家相比同样丰富,与画笔相比,用语言同样可以鲜明地描绘美丽的景致,刻画出生动的人物。您可以非常精确地按绘画流派来给文学描写风格分类。非常明确,布勒东[④] 作品是布歇[⑤] 洛可可风格;拉辛[⑥] 作品——这是大卫[⑦] 的风格;左拉[⑧] 作品——这是梅索尼埃[⑨] 的风格等等。也许音乐艺术成分还以一定风格的其他艺术形式纳入文艺作品语言中: 您可以在文艺作品中看到此种音乐节奏, 押韵、和音、同音法也就是音乐中的和声、协和和音, 被称为编写乐队总谱的则是旋律规律的运

---

① 陶立克风格,古希腊三种主要建筑风格之一。

② 科林斯风格,古希腊三种主要建筑风格之一。

③ 巴罗克风格,16 世纪末至 18 世纪欧洲与美洲建筑和其他艺术中一种主要风格。

④ 布勒东,1896~1966 年,法国作家,超现实主义创始人之一。

⑤ F. 布歇,1703~1770 年,法国画家,洛可可风格代表人物。

⑥ J. 拉辛,1639~1699 年,法国剧作家,古典主义代表人物。

⑦ J. 大卫,1748~1825 年,法国画家,古典主义代表人物。

⑧ E. 左拉,1840~1902 年,法国作家。

⑨ E. 梅索尼埃,1815~1891 年,法国画家,画笔工细,画面引人入胜。

用。

现在我想用三言两语重复一下我的提纲：

1. 应区分两种艺术：静态艺术和动态艺术。

2. 应该把文艺作品语言的艺术列入动态艺术中去。

3. 文艺作品语言艺术包含所有其他艺术形式的基本要素，包括静态艺术，即建筑艺术、雕塑和绘画要素。这些论点应该确立，旨在更加准确地对文艺作品（包括文学作品的翻译）中风格和节律的概念加以分析。

一部艺术作品的风格是作者在创作该作品时使用所有形象方法的总和。

我们可以得出结论，无论语言艺术家运用的是静态艺术还是动态艺术的表现手段，在分析文艺作品风格时，都要将其中静态艺术的形象方法和特点与动态艺术的形象方法和特点区别开来，即将静态风格与动态风格分开。正如接下来您所看到的，静态风格的要素与动态风格要素相比较与译者的关系相当少。

在文艺作品中首先把建筑艺术列为静态风格。这些作品中有长篇小说的宏伟大厦，也有短篇小说雅致的独门小院，或是独立存在的建筑图案——诗歌。（译者对任何一种建筑风格没能引起足够重视，我甚至可以说，假使译者可能破坏了原著的建筑风格，也并不可怕，因为他只可能破坏局部情节，而整体的建筑艺术风格会永远保留的。）

接下来是作品的词语表现力，作品的形象风格表现方法。所有的形象和修饰语，所有那些古米廖夫喜欢称做“形式”的

内容，这一切主要是要求译者准确，正如我所说，准确判断作者的创作意图，准确再现作者作品的情调和形象，保证作品的神态活现的效果。不能要求译者像画家那样对色彩有着锐利和敏感的目光，只能要求他具备临摹画家灵活支配的眼睛。

惟一要特别提出的是，译者要特别注意，判断的必要性在于面对作品中表现某一时代、民族、阶级风格不应出差错。

在威尔斯[①] 的长篇小说《托诺-邦盖》中讲到其中一主人公时有这样一句话："He put on his coat and went to the waiting people."译者将其翻译成："他穿上常礼服朝等候他的人们走去。"coat 一词既有常礼服也有西装上衣之意，这是对的；然而既然长篇小说是取自英国当代的生活，译者应了解，如今在英国只有医生和牧师才穿常礼服，更何况英国人早晨穿常礼服，这简直是 nonsense[②]。

在伯纳·萧[③] 剧作《布拉斯邦德船长的愿望》中讲到桅帆式商船船长时，另一位翻译又把 coat 译成了"常礼服"："布拉斯邦德脱下常礼服。布拉斯邦德穿上常礼服。"显然布拉斯邦德不会穿海军军官的那种制服：这里是指长式制服上衣。

还有一个例子。我不记得是在哪一部 18 世纪初法国的

---

① H.G. 威尔斯，1866～1946 年，英国作家，科学幻想小说的经典作家。

② 英语，意为"胡扯，胡说八道，废话"。

③ G.B. 萧，1856～1950 年，旧译萧伯纳或伯纳·萧，英国戏剧家。

长篇小说中,译者把主人公称为"洛夫莱斯";在那个时候"洛夫莱斯"一词源自"Lovelace",后来源于英国作家切斯特顿[①]小说《克拉丽莎》中一主人公名,指"寻花问柳之徒"。这是时代错乱现象。

经常可以见到在从英语译过来的作品中,译者强迫主人按俄罗斯方式与仆人以"你"相称,这种错误是违背了民族习惯。类似的错误还有,一些女译者尤其喜欢指小表爱的称谓。

总而言之,正如你们所见,文艺作品译文中静态风格问题状况相当不错,要避免静态风格的错误,只能要求译者准确。静态风格方面的问题并不复杂,作品的动态风格问题要复杂得多。

一般看来,只是在"诗歌"中才考虑动态风格要素,而不是在"散文"中。把文艺作品分成"诗歌"和"散文"这种划法早应该放弃,就如同科学已排除了把物质分成固态、液态和气态的分法。物质是统一的整体,不同的物体可以是固态、液态和气态的,只是数量上的差别。以此类推文艺作品也是一整体,艺术诗歌和艺术散文之间没有本质区别。

的确,艺术诗歌和艺术散文中的静态要素、词语色彩方面二者是同一概念:就是那些隐喻、转喻、修饰语;诗歌中的诗和

---

① G. 切斯特顿,1874~1936年,英国作家。应说明的是此处扎米亚京弄错了,《克拉丽莎》的作者是S. 理查逊(1689~1761年),而不是切斯特顿。

散文诗是一样的。无论在艺术散文中还是在诗歌中，我们都可以找到话语音乐的运用，亦即动态风格要素，固定的节律，采用同音法和音等等。散文和诗歌只是数量上的区别：艺术散文采用词语音乐，与诗歌相比较少使用动态表现手法。要明确这种差别，我要说，这种差别在于： 1)艺术散文中几乎见不到采用合韵，而且 2)艺术散文中虽有节律，但从来没有固定的音步。接下来我们要清楚地与音步和节律概念打交道，我要提的是，重读音节和非重读音节受固定规律交替影响，我们称之为节律或者是节奏。重音节和非重音节由一定数量组合在一起，我们称为音步；短音节和长音节的组合我们称为抑扬格，如“Мой дядя самых честных правил.（我叔叔非常守规矩。）”：◡—◡—◡—◡—/；两个短音节和一个长音节的组合在一起为抑扬格，如“Как ныне сбирается вещий Олег.（如今有预测能力的奥列格作何打算。）”：◡◡—◡◡—◡◡—◡◡—)等等。一首诗、一句话中一定数量的诗步构成音步，因此在第一个例子中是四音步抑扬格，在第二个例子中是带有一个截断音节的四音步抑抑扬格等等。现今典型的一首诗中所有句子(或者至少是诗段)均用一个音步写成。艺术散文中不存在这种同一音步的重复。然而我们如何理解 vers libres[①] ——自由诗呢？任何人不会否定，这是诗，不过在这种诗中既没有完整的韵，也没有固定的音步。

例如，1. 按原文格律翻译的歌德的诗；

---

① 法语，意为“自由诗”。

2. 普希金《抒情书信集》。

无论在第一个例子还是在第二个例子中，我们可以看到完全是同一内容：使用混合的音步——抑抑扬格，这两种情况均没有韵。究竟为何把一个称作诗，而另一个称为散文呢？像海涅和勃洛克这些杰出、优秀的诗人在多数情况下使用被称作无益的间歇或是停顿，不正确的音步。优秀的散文大师创作有节奏的散文，实质上即是有音步更迭、有停顿的诗，普希金、果戈理、列米佐夫、安·别雷、波德莱尔①、克洛代尔② 就是这样创作的。

3. 这是摘自果戈理作品中的一例："Чуден Днепр при тихой погоде···(第聂伯河在风和日丽时，优美异常……)"

4. 这是摘自安·别雷长篇小说《彼得堡》中的一段：

"В десять часов он, старик, уезжал в Учреждение.(10 点钟他，一老者，去机关。)"

"Николай Аполлонович, юноша,(尼古拉·阿波洛诺维奇，一个年轻人，)Поднимался с постели чрез два часа после.(两小时后起床。)"

第一行是纯扬抑抑格，第二行和第三行是抑抑扬格。不久前《世界文学》杂志社同行提出这样一个问题：如何支付克洛代尔的译者——翻译诗或者散文译者的稿酬？众所周知，

---

① C. 波德莱尔，1821～1867 年，法国诗人，法国象征派的先驱。

② P. 克洛代尔，1868～1955 年，法国作家。

克洛代尔的戏剧作品是以变换的节奏创作的，然而这些剧作肯定是有节奏的作品，即使其中没有韵，毫无疑义，这是诗。所提这一切对于文艺作品是一整体，对于文艺作品可划分为诗歌和散文是相对的，对于艺术散文中有节律且大多数情况下没有音步而言显然例证是多余的。

我还要回到艺术散文节奏这一问题上来。现在我们探讨一下艺术散文中动态风格的其他要素。

在音乐作品中，除了节奏我们还可发现和声——和音的运用，和旋律——某种调性的架构。

我们从艺术散文的和声方法中见到元音相协和辅音重复。辅音不完全相协，不完全协韵被称为元音相协；辅音相同称之为辅音重复法。

“Сеялся нежный снег.（柔软的雪花漫天飞舞。）”——元音相协：сн，снег；或者“Солнечную забуду судьбу свою，зеленые заброшу рощи.（我要忘掉自己的好运气，丢开碧绿的园林。）”——元音相协。这是出自列米佐夫的作品。

辅音重复，这是摘自果戈理作品的一句话：“Кругом стали девяностолетние，столетние，старцы.（90年，100年，睿智的老人变成了圆。）”

英国作家作品中经常可以见到辅音重复。楚科夫斯基所引的示例：“Disappointment, discomfort, danger and disease（沮丧、懊恼、危险和疾病。）”——摘自吉卜林[①] 作品。“If after I

---

① J.R. 吉卜林，1865～1936年，英国作家。

am free a friend of mine gave a feast.(一旦我获得自由,我的朋友要设宴庆贺。)"——摘自王尔德① 作品。

我们在散文中没有碰到完全和音、完全韵手法,极个别的除外。这种散文中容纳了韵脚,例如,我引自果戈理《可怕的复仇》中一句话:"Щелкнул, как волк зубами.(他如恶狼般牙齿咬得嘎嘣作响。)"大多数情况下散文中韵的出现不恰当,而且刺耳,韵的出现如同在诗中不是优点,而是缺点。对于音乐风格而言这种缺点,这种错误在翻译作品中特别常见。

摘自杰克·伦敦短篇小说《热爱生命》译文:"Волки охотились на карабу, которые не вступали в борьбу (не сопротивлялись).(狼群欲攻击卡拉巴,却未轻举妄动[没有抵抗]。)"

摘自威尔斯的长篇小说《星际战争》译文:"Берт мог разглядывать даже стрелявших из ружей людей (немцев) на нижних галереях немецких (германских) кораблей.(贝尔特甚至看了看德国军舰艉望台上开枪的德国人。)"

上面已经引过的短篇小说《热爱生命》译文:"Он заставил себя справиться с набегавшей слабостью, заливщей его точно поднимавшийся прилив.(他强迫自己战胜虚弱,倦怠似乎牢牢地控制了他。)"

其他的不和谐的声音,如"Об обществе(关于社会)","Из

① O. 王尔德,1854~1900年,英国作家,他的诗歌文采优美,近似法国象征派作品。

избранного народа(从选民中)”。

现在我们研究文艺作品中的和声方法。和声方法中最常见的一种被称作选音，即是以固定的元音或者是辅音为结构完整的一句话或是几句话，完全符合某种调性的架构。

下面是安·别雷长篇小说《彼得堡》中的一段：

“Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург—бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. (没有尽头的街道一直伸向无休无止阴影如织的黑暗中，整个彼得堡像是一条没有尽头的街道没有极限。)”

“Лента, носимая им—была синяя лента. А затем из лаковой красной коробочки на обиталище патриотических чувств воссияли лучи бриллиантовых знаков, то есть орденский знак Александра Невского. (彩带。他们系着兰色的飘带。后来从诱人的红盒中放射出钻石符号，即亚历山大·涅夫斯基勋章的光芒，点燃了心中的爱国情感。)”

引自我的小说《北方》：

“Ночь. сыплется снег ласково, тихонько шуршит, тень нагоняет. А когда и вправду уснули—тут задул без уему, загул без умолку в трубах, все перепутал, задымил, засыпал. (夜。雪花漫漫飞舞，沙沙作响，驱赶着黑暗。万籁俱寂。这时又起了风，怎么也不能安静下来，风在呼号，天昏地暗，尘土飞扬。)”

“Забелели утренники, зазябла земля, лежала неуютная, жалась: снежку бы. И на Михайлов день—снег повалил. Как

хлынули белые хлопья—так и утихло все. Тихим полотном белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старицы-сосны в клобуках белых.(天边泛出了鱼肚白,严寒侵袭着大地,雪体恤着大地。在米哈伊洛夫节那天下起了鹅毛大雪,似洁白的羽毛纷纷扬扬,万物静寂。在那寂静的白布上传来犬的吠声,松树老人戴着白色的僧帽默默地为人类祈祷。)"

我不能确信,英国作家的作品中能否遇到选音,但我知道在波德莱尔和魏尔兰[①] 散文中能碰到选音现象;我坚信,我们可以在奥斯卡·王尔德作品中找到选音。某部作品中若见到这种方法,在译著中当然就应直现这种方法。这并非易事,它需要乐感,然而它也是完全可以办到的。

① P. 魏尔兰,1844~1896年,法国象征派诗人。

论散文中的节律

如果我们回顾一下文学史,我们会注意到一种普遍现象:诗歌作为歌曲形式,作为诗的出现要比散文早很多。从历史这一角度看,诗歌在散文之前,散文永远是文学中的最高级。原因在于,诗歌比散文的结构简单,它的规律性不太复杂,通俗易懂。其中也涉及到节律的问题:与诗歌中的节律相比较,散文中的节律分析起来相当复杂、困难。所以安·别雷讲得很正确:"创作感人至深的散文比作诗要难得多……散文是诗歌中最精确、声音最洪亮的部分。"

我们已不止一次地注意到,诗歌和散文之间没有严格的界限。我们只是可以在格律诗和散文间规定出一定的界限:首先看到的就是散文中没有固定的音步;存在某种节律和节律性的某些规律,然而没有音步。轻重音格律诗,即那种其规则一行诗中需要相同数量的重音并且不要求同样数量的音节或者长音节与短音节正确交替——轻重音格律诗已接近散文。最后是自由诗,它已完全自然地与散文融合在一起了,例如《山顶》。

别雷把这首诗的第六行看作是抑抑扬格与第一行诗中无益间歇的组合。随意、人为的……在此要正确看待由抑抑扬

格组成的诗句。

自由诗、散文体语言的诗中，特别是在歌德、海涅这些浪漫主义作家作品中，在勃洛克的作品中，可以找到许多类似的例子。“散文体”修辞语——绝对没有不赞成的意思，正相反，既然我们与别雷一样认定“散文是诗歌中最精确、声音最洪亮的部分”，那么“散文体语言诗”(对我来说)是一位作者有艺术创作天赋的最高标志，是其乐感发展的最高标志。作者已不满足于拙劣的、文体粗犷的格律诗，而是追求 vers libres 那结构繁复、捉摸不定的节奏。可以断言 vers libres ——“散文体语言诗”是文学发展的最高阶段。可以以法国作家为例。

然而，假如我同意别雷所讲“散文是诗歌中最精确、声音最洪亮的部分”这一观点，那么我决不认同他试图把散文这种飞机——自由式飞机与诗歌那种系留气球等同看待。在这篇文章中别雷断言，优秀的散文作家的作品的节奏构成一定的音步或者说接近固定的音步。

普希金《浪漫书信集》中的一段。

第四行诗勉强符合抑抑扬格结构，完全是抑抑扬格。如果考虑到逻辑重音，那么“假设”一词更自然地看作带有两个短音节的四个一扬三抑格音步。为什么不是“假设”呢？因为作者想扰乱音步；语感、乐感告诉他，不应该遵守音步规则。vers libres，摘自果戈理作品：“Небо почти прочистилось.(天空变晴了。)”

第三、四、五诗行自然视为抑抑扬格，实际上也就是音步被扰乱了；而我认为，这是作者有意而为之。

vers libres,索洛古勃:"Голодали в пустыне. И сошлись в пути. Но в предсмертном отчаянии поверили сердцем, что пыльный песок под ногами – зерно, и что ключевая под ногами струится вода, и кто поверил в этот обман – тот насытился пылью.(荒漠中人们忍饥挨饿,四下散去,在面临死亡的威胁中幻想着脚下的沙土就是粮食,脚下涌出清凉的水流,谁会相信这一骗局,他已吃饱了沙土。)"

六个抑抑扬格和一个音步◡◡´—◡◡´—◡◡´—◡◡´—◡◡´—◡◡´—,之后又是六个抑抑扬格和一个音步,再往后是一个一扬三抑格音步,再往后三个抑扬格,然后是三个抑抑扬格。为什么这些奇怪的音步要合在一起呢? 这是作者有意为之,旨在扰乱正确的音步。

又如"До последнего времени в нашем морском министерстве брали масштаб четверть дюйма за фут; но теперь, как длина современных судов стала очень большой, чертежи эти делают в меньшем масштабе.(最近一时期在我们海军部选定的比例是1/4英寸等于1英尺;而现在,现代的战舰长度变得很大,图纸做得很小。)"——这是一纯粹的抑抑扬格而且只有一个抑扬格……

为什么高尔基用纯抑扬格(我认为)写成的作品《人》可以产生那种使人不快的印象呢? 这就是散文中精确地靠近音步。

答案很明了,这是因为散文中精确的音步违反了规则。因为散文中有正确的节奏。不仅谈不上是优点,而且是不小

的毛病。这是应记住的与散文节奏有关的第一个论题。

在此我们遇到关于诗歌和散文相反要求的同一现象:前面讲到的节奏是优点,在这儿节奏是缺点;在前面纯粹的音步是优点,这里却是缺点;前面音步中的错误是不能容忍的,在这里无错误的音步是不容许的。

由此可见实际结论:诗人很细心地观察音步的正确性,散文作家应注意不要有正确的音步。在整部作品中或者在整段作品中正确的音步是不容许的;在段落中,在完整的语句中不允许有音步。这规则尤其针对那种情况,即在散文中出现了音步,轻易就能听出来。

(索洛古勃《四轮马车》)中的一句话"Подстрекнул меня нелёгкий,загляделся на красотку.(胖子一边出神地看着美人,一边教唆着我。)"明显的是第三一扬三抑格音步或者是两个四音步扬抑格。

(陀思妥耶夫斯基)"Гордость невежд началась непомерная.(无知的人总是自以为是。)"四音步的扬抑抑格。

文化水平不高,初试创作的作家典型的音步散文特别常见,几乎在那种文体粗犷的散文中永远有节奏(见加斯捷夫[①]《抑抑扬格和扬抑抑格》)。

更令人惊异的是,我竟能在别雷作品中见到那种缺欠。他的长篇小说也不是所希望的,而是毫不例外地充斥着抑抑扬格。如《小猫列塔耶夫》(《西徐亚人》杂志第1期)。

① 阿·卡·加斯捷夫,1882~1941年,俄罗斯诗人、学者。

如同你坐在火车上,哐当当,哐当当……车轮声令人昏昏欲睡。这时音步偶尔被扰乱,如同邻座用大头针刺伤了你。

在别雷的作品,长篇小说《彼得堡》中这音步在很小程度上,只是个别地方被扰乱了。

索洛古勃作品中的音步我们几乎难以找到,其散文中只有节奏,而无音步。

作品中有些地方稍微改变语句或许可以恪守节奏规律,作者是做些改动,是有意扰乱节奏;第三页上本可以说"然而在临死前绝望中要有信念",但作者却没这么说。

只是在个别情况下,这一点通过内容得到证实,语句恰当,音步适宜。如列米佐夫《论残暴者的理智丧失》:"Белая тополь,белая лебедь красная панна.(白杨、白天鹅、漂亮的小姐。)"…(摘自《柠檬园》)。

综上所述,显而易见散文中不可能有音步的节奏。换言之,靠数量变化来分析散文节奏,即靠改变音节的数量是做不到的。显然可以断定,在此应该使用质量分析,依靠质量的规模。那么这是个什么规模呢?

假如您尝试说出一些重音在最后一个音节的词,假定把它们称做抑抑扬格词,重音在第一个音节上的词则称为扬抑抑格词,那么您会看到,第一类词需要说得快一些,第二类词则相对慢一些。这是自然的,在说这些词时尽量快地找到重音支点:在抑抑扬格词中这一支点在词尾,于是应较快地越过非重音层已是自然趋势;相反,在扬抑抑格中,支点在前面,因此,非重音节听起来平静,舒缓。

语言本身注重心理描写的面貌受重音位置制约，法语和英语均如此。相应地，在所有诗步前有重音的所有音步中存在注重心理描写的特性，并且在诗步后所有带重音的音步中有共性。散文中节奏正确性的获得要根据段落、语句相关结构中运用扬抑抑格词，并且由扬抑抑格、扬抑格，第一——扬三抑格音步等等构成节奏。在相应节奏的地方出现抑抑扬格词，节奏由抑扬格、抑抑扬格，第三和第四一扬三抑格音步等等组成。

果戈理作品中有一很好的例子：

"Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто их белыми торчащими, щедро обмывшись казацкою их кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копьями…(荒地和道路交织的原野中满目是他们白色的尸骨，大地被哥萨克人的鲜血染红了，到处是四分五裂的战车，马刀和长枪……)"

典型的扬抑抑格和扬抑格。

这之后与内容充分对照，突然果戈理转到了抑扬格和抑抑扬格：

"Когда же пойдут горами синие тучи, водяные холмы гремят, ударяют о горы.(当乌云转过山头，云团中雷声隆隆，震得地动山摇。)"等等。

在第一种情况下是扬抑抑格词，在第二种情况下采用的是抑抑扬格词。

假如我们有节奏地按着某种无形的音步朗读散文，我们

会遇到如同朗读有悲剧色彩的诗歌的那种现象。也就是说，在每一诗行中通过音节数量的变化和固定的重音数量去朗读：两个相邻重音间音节过多，我们就会读得更快，两个相邻重音音节若少，我们就会读得较慢。亦即在我们朗读时，在节奏中出现平缓和加快的现象。很清楚，当重音间非重读音节越少就越平缓，反之，当重音间非重读音节过多就加快。

正确结构（节奏方面）的散文中我们经常发现加快和平缓的现象，而且加快和平缓特别容易发现，总是有一定的理由，亦即与结构表现或者情节有联系。

在上面提到的例子中（摘自果戈理的作品），加快使得从扬抑抑这种诗格转向抑抑扬格。我们同样可以从索洛古勃作品中找出一段："Юная дева выпила чашку воды до дна, и великой радостью осветилось ее лицо.（年轻的姑娘把一杯水喝光，笑逐颜开。）"

再举个（索洛古勃）例子："Быстро и тонко взвыла, опрокинулась, умерла.（[狗儿]尖声哀叫几声，扑倒在地，死了。）"

摘自《外省小城》的例子：

"Позванивают колокола веселые, идет нарядный народ к веселой пасхальной вечерне.（传来阵阵欢快的钟声，打扮整齐的人们纷纷前往令人心情愉悦的复活节去做晚祷。）"

"Дзинь - высадили вверху стекло, осколки со звоном вниз …（咣啷啷，上面有人打破了玻璃，玻璃碎片哗啦啦地掉了下来……）"

"А он,безглазый,уж - в переулочке напротив…(他没长眼睛怎么地,就在对面胡同里……)"

平缓,立刻更加平缓。这种情况通常旁边有两个重音节。

果戈理的作品:"Черный лес шатается до корня(阔叶林被吹动得拔起树根)"两个重音节。

果戈理作品:"Дитя на руках Катерины.(卡捷琳娜抱着孩子。)"有三个重音。

列米佐夫(《柠檬园》):

我们改变一下果戈理句子中的词序,不是"целый мир(整个世界)",而是"мир целый(世界是统一的)"。还是平缓。这一情况下在音步诗中这种词序变化不能引起平缓,我们可读成"мир це́лый";在这里我们一定读成"мир целый"。有什么差别?

差别在于穿上音步甲胄的诗中,逻辑重音不起节奏作用,此时在散文中逻辑重音起极重要的作用。在普通语音节奏的星体之上还有逻辑节奏的精神之体,犹如在船上踢足球……

逻辑重音是基础。许多词读起来没有重音:"изламываясь между туч……更加快了。

词序的变换改变了逻辑节奏,根据词义和词序的变化造成更加缓慢和加快。例如"мир целый.(世界是统一的。)"

"Это милый,добрый малый.(这是一个可爱、善良的小孩儿。)""Это малый добрый, милый.(这是一个善良的小可人儿。)"在诗中这种情况也许不会产生差别,在散文中则有差异,逻辑重音在"малый"一词上。如果把"малый"一词向前移

我们就会发现那种前面说过的现象，即扬抑抑格。在此，首先是有逻辑重音词，然后上两个无重音词，这就成了我称作的“逻辑扬抑扬格”。平缓是因为基础是有逻辑重音的词在前，而接下来是两个无重音词，音节变平缓了。

散文中标点符号的意义就是节奏，在诗中则无此意义。

结论：

1)散文中不可能有音步，假如有音步的形式则需要改变；

2)应该注意加快和平缓现象的正确性，注意应符合二者的涵义，特别要注意节奏变化；

3)逻辑涵义；词序；

4)标点符号。

不谐和音的戏剧(斯克里亚宾)：协和韵刺耳，自然音阶。

戏剧之未来

为避免出现错误有一极好的办法，而且无任何风险，即需要推测过去。做起来非常简单。您突然忆起："难道我做得不对吗？难道我五年前没说过……"Cher confrere[①]，您说过，但是您也讲过许多别的话，这些话证明您是对的，而且侥幸的是，读者心不在焉并且健忘，否则或许您不会加入到演说家工会的。

我不是这一工会成员，因此认为自己有权做冒险事和犯错误。一般说来错误有益于真理：真理就是已患有动脉硬化的思想。

这样一来，就涉及到戏剧之未来的问题。这一问题最根本的解决方法—难道是不远的将来任何戏剧形式或许就不存在了吗？当人们处于友好地讨论明天用什么方法互相残杀，或以何种方式友好相处这一问题的时代时，谈及戏剧是不是太奇怪了？在一个有着电码名称 U.S.S.R[②] 缺吃少穿的国家里从事戏剧研究不太荒谬绝伦了吗？在那些居住着成千上万靠国家周济的失业人员或者无耻公民的国家里思考戏剧问

① 法语，意为"亲爱的同事"。

② "苏联"的英文缩写形式。

题太过分了吧?

不!毫不奇怪,既不荒谬也不过分!在离我们很遥远的某一时期,在罗马"急剧危机"时期,街头巷尾饥饿的人群喊着:"Panem et circenes①!"面包和戏剧摆放在了一起,如同两种必须的食品,它们永远并排摆放着。Le theatre - ni passe, ni lasse②,因为戏剧满足人们表演本能的需要,这种本能需要宛如饥饿就要吃饭一样。已经不惧怕高空的飞行员,开始在空中表演起"倒飞筋斗";像开飞机的驾驶员一样,已经不畏惧词语的作家,开始与它们玩起了文字游戏。游戏是人战胜某一事物的自然表现形式,正如喊叫是疼痛的自然宣泄。

最严肃的游戏莫过于与命运的游戏。命运的口袋里放着早已打好的时间表,上面标明了我们每一个人凄惨死亡的日期。这一悲剧只是英雄的专利品,平静的、慢吞吞的时间理论早已过时。命运曾经不停地劳作,用原始工具创造出一个俄狄浦斯③,如今到处采用大规模机器生产原则,借助气体可以整套、系列、成群地制造俄狄浦斯。革命世界涌现出多少忠实的、被遗忘的抒情诗?难道对于伊瓦尔·克莱格尔日益迫近的付款期限不比麦克白④

① 拉丁语,意为"面包和马戏"。

② 拉丁语,意为"戏剧既不是痛苦,也不是劳累"。

③ 俄狄浦斯,希腊神话中人物,他是拉伊奥斯之子,无意中杀父娶母,知情后悲愤中刺瞎自己双眼,流浪而死。他曾猜出怪物斯芬克斯所出的无人能猜中的三个谜,后借指善于解难题的人。

④ 麦克白,? ~1057年,苏格兰国王,1040年即位,杀害国王邓肯一世后执政。

的比尔那姆斯森林更可怕吗?

对于我们这个时代,悲剧似乎是最合理的戏剧形式。然而在俄国,新的悲剧尚未出现,尽管在那里确信,比尔那姆斯森林中有和其他任何森林一样有最好的建筑材料。糟糕的是,用机器生产方式可以很容易地制造出随意多少个俄狄浦斯,生产出随便多少悲剧所需的潮湿材料,但是要生产出能够加工这种材料并且以莎士比亚来命名的复杂、绝妙的器械,机器文明是难以胜任的。不过,好像已有很多人开始醒悟,该约束一下发狂的机器了。这一天不会等很久了,这就意味着真正的莎士比亚即将出现。

而暂时,只能用“战时面包”代替真正的莎士比亚—用情节剧代替悲剧。

上面我提到了俄国不是没有原因的。这是一个固执地试图越过50年这一障碍直接进入未来的国家,在任何领域中解决未来问题时,即使是从事活体解剖的人也一定要看一下这个实验室。

非同寻常的是,在俄国戏剧舞台上,隐私和情爱戏实际上已完全消失。这一戏剧种类乃是以极大的天分和兴趣透过锁孔窥视他人住所,这是无耻行为的合法形式之一。不要把这理解为谴责,无耻行为也是人的本能需要,对人而言在其他领域也可找到别的受人尊敬的形式,譬如婚姻。目前俄国实验室里这一问题是这样解决的:它几乎不能为冲突提供材料,也许只为戏剧表演提供素材;要表演需要有障碍,在俄国暂时没有障碍。

当然，这只是“暂时”，我不知道过数十年后会如何，但总有一天所有报纸的头版会登满关于日内瓦国际研讨会国家人学问题的报告，犹如现在争论炮的口径大小，那时要争论母亲和父亲的身材规格，因为要按照父母的标准生育孩子。生命的物质基础准备完毕，国家必然要研究优化人种的优生学问题，这就为新的情爱剧提供了极为丰富的素材。但是，这种戏剧作品要表演的不是三角恋爱私通内容，这种戏剧作品要基于个人与国家的冲突之上，后者在其统治时残酷无情地压制大众——这就是命运。这样就把情爱剧提到一个更高的层次—悲剧。

我不想成为一名预示不幸的人，但是我认为，世上惟一不依存于任何条件的东西，如同既不怕上锈，又经得起时间考验的贵金属，或者黄金——乃是人类的愚蠢行为。在一切革命之后，愚蠢行为的金色光辉在人民中间令人目眩，因而，虽说戏剧有所变化，但是其中讽刺喜剧、独幕轻松喜剧一定会保留下来。这种最简单的喜剧形式——就是小丑装扮成聪明人。这一剧种基于表演的那种基本原理，如表现战胜了什么人或物；而毫无欣赏能力的观众嘲笑讽刺喜剧中的小丑，他们一定感到自己比小丑高大，显出胜利者的姿态，心满意足地回家睡觉……

高雅的戏剧体裁—讽刺性喜剧看来就要消失了。尽管奇怪，但是因为像喜剧那种令人忍俊不禁的情节，会让人想起严肃的问题，联想起政治。不管我们对此赞同与否，想还是不

想，世界明显从民主制转向左的或者是右的专制。对于戏剧来讲后果是一样的，即讽刺作品的退化。高雅的讽刺作品——这是少年大卫① 冲向歌利亚② 的宏伟场面。讽刺只有在这种布局中给观众真正的喜剧宣泄。圣经体验的印象有助于我们这一时代的歌利亚得出正确的结论：作战中大卫的玩笑是危险的。

我非常熟悉俄国实验室的材料，这些材料只能证实这个结论的理论性：现如今俄罗斯戏剧中没有新的大型讽刺作品形象，那里大型讽刺戏剧的编排只是基于过时的古典作品素材。譬如，莫里哀③ 的喜剧，果戈理的《钦差大臣》。新一代的果戈理也许存在，但他们的嘴被封上了。

现代欧洲讽刺性作品已无法为经历社会革命的观众提供所需要的戏剧素材。当萧伯纳气喘吁吁地把装满苹果的议会马车推翻的时候（《The Apple Cart④》），试想，这在俄国观众中会引发什么样的情绪？从最好的方面来讲同情气喘吁吁的老人。他的古老职业让资产阶级震颤，在新的条件下已无立足

---

① 大卫，公元前 11 世纪末～前约 950 年以色列犹太国国王，据圣经故事传说，大卫于少年时曾打败巨人歌利亚。

② 歌利亚，圣经传说中的腓利斯的巨人，与牧童大卫（后成了犹太王）决斗时被杀。

③ 莫里哀，1622～1673 年，法国喜剧作家，演员，戏剧活动家，舞台艺术革新家。

④ 英语，意为“苹果车”——《苹果车》是萧伯纳最后的重要作品（1929 年）。

之地，要冒险使无产阶级大吃一惊，对此他没有胆量①。

歌剧和芭蕾——这似乎是俄国实验室的成果，这一点已是公认的，不容争辩的，好像到了那种程度，以致将它们带向未来时，可以毫无危险地放入戏剧皮箱。唉，这只是“好像”，据最新研究表明，这些成果显得太成熟了，经不住长途运输，需要立刻吃掉。

看起来，在俄国，人们下意识地可感觉到这一点：如果剧院里正上演古典剧目——里姆斯基-科萨科夫、柴科夫斯基、穆索尔斯基② 等人的作品，人们急急忙忙把歌剧和芭蕾舞剧票抢购一空，歌剧院里座无虚席……试图用新的材料来编歌剧和芭蕾，失败是不可避免的。可以怀着极大的热情制造拖拉机，生产化肥，但是，若让夏里亚宾③ 唱关于化肥的咏叹调，热情被取代，只能不可避免地产生喜剧效应。

透过抒情的歌剧和芭蕾舞艺术程式化的体裁可以看到，它以传统的形式存在不了多久了，它们会被现代观众血液中越来越多的讽刺硝酸腐蚀掉。人们早已掌握了硝酸所起的破坏作用的积极一面，有头脑的作曲家尝试运用这一方法来挽救歌剧和芭蕾舞—他们利用讽刺作为推动力来平和观众的逆

---

① 倘若萧伯纳在俄国逗留不是10天，而是长住下去，或许他不得不对那里完全没有失业现象而赞叹不已—可能萧伯纳先生很快就失业了。（文中删去的部分）

② 莫·彼·穆索尔斯基，1839～1881年，俄罗斯作曲家，“强力集团”成员。

③ 弗·伊·夏里亚宾，1873～1938年，俄罗斯男低音歌唱家，共和国人民艺术家。

反情绪（如普罗科菲耶夫[①]的歌剧《三个橘爱》，克谢内克[②]的歌剧）。

然而这一举措不能挽救充满激情的昔时歌剧，它就在我们面前分解成音乐和歌词两部分（芭蕾中是音乐和舞蹈），这两部分在舞台上是通过艺术的机械方法联结起来的。这些成分正式地进入未来的戏剧作品中，在综合戏剧中它们结为坚固的、不可分割的一体。才智卓越的戏剧大师们已经在思考这种综合戏剧的建设问题。毫无疑义，初步实验是成功的，在这一方面已有起色—在新的俄罗斯戏剧中大部分剧作同时带有音乐伴奏。在这种情况下，音乐（如同在歌剧中一样）不会影响剧情、台词，音乐只是作为衬托，为戏剧创造出音乐布景。未来就需要这种布景。

假如我不提到任何戏剧的残酷无情的对手——有声电影，这一 essay[③] 并不彻底，在有声电影中许多人已看到了未来戏剧的模式。好像这些人的看法是正确的。现如今观众纷纷向电影投票箱内投进法郎、先令[④]，投票赞成有声电影。法郎、先令的论据太有说服力了，怎么会不胜呢！的确，如果观

---

① 谢·谢·普罗科菲耶夫，1891～1953 年，俄罗斯作曲家，钢琴家和指挥家，俄罗斯联邦人民艺术家。

② E. 克谢内克，1900～，奥地利作曲家，教育家。

③ 英语，意为“尝试，试图”。

④ 这是当时许多国家普遍使用的货币名，喻指许多国家观众支持、赞同有声电影。

众差不多在有声电影中既能看到也能听到夏里亚宾演出的《堂·吉诃德》,付出的钱又便宜三分之二,他去剧院还有什么意义呢?

幸亏就是这"差不多"一词在艺术中当然也包括戏剧中起着决定因素,幸亏这起决定因素的论据只是在我们这不景气的危机年月起作用,而不是对艺术发展取决于其他因素的未来有影响力,有声电影也只能充当"战时面包"。一旦大家买得起真正的面包时,有声电影这一 Ersatz - Theatre① 将占据自己应有的位置,在那一领域它确实有益:在教育领域——与教科书和教室黑板有同样的作用。

1931 年 11 月

① 英语,意为"戏剧代用品"。

当代俄罗斯戏剧[①]

丹麦王国经常出现闹鬼现象，哈姆雷特陷入沉思……而当今的局势要比哈姆雷特所处时代严峻得多：所有的国家都有闹鬼的现象，整个世界妖魔鬼怪横行；不单单是经济，而且科学、宗教、家庭、艺术、戏剧都笼罩在危机之中。

当代一位最有远见卓识的哈姆雷特——奥斯瓦尔多·施本格勒[②] 在几年前就已经发现了这一现象。如今以种种借口没有闭上眼睛的人也看到了这一现象，大家都在谈论一个问题："存在还是不存在?"要"存在"需要选择哪一途径？再也不会有什么神谕了。更确切地说，某些现象还是有的，不过我们不相信这些，我们要知道事实真相。抽象的逻辑、演绎法，

---

① 本篇文章的俄文本没保存下来，它是作者 1931 年 12 月 20 日在布拉格讲座的演讲稿。该篇文章的德、法、塞尔维亚-克罗地亚 1932 年出版的译本已经过作者修改，并作了大量删节。多年后，即 1975 年刊登在《Russian Literature Triquarterly》的英文译本广为流传。在此登载的扎米亚京这篇文章（讲演稿）是由叶夫根尼娅·日戈烈维奇从最全的德文本反译成俄文的。在德文本中所缺的句子由亚历山大·秋林从法文本中译出——编者注。

② O. 施本格勒，1880～1936 年，德国唯心主义哲学家，历史学家，生命哲学的代表人物。

这些内容难以回答出哈姆雷特的问题。我们不得不在黑暗中摸索着、磕磕绊绊地给自己打通一条路，不得不在长期的，经常犯下上千次错误的尝试后，求得一个正确的答案。曾几何时，以“俄国”命名的大实验室中什么错误没有犯过，该实验室在任何一个领域中的经验都具有其特殊意义。不知是本意还是他人的意愿，这个实验室至今还在全世界范围内运作。不知这一点是否适合他的性情，每一位丹麦王子都想知道，在这个秘密实验室里究竟正在发生什么事情。尤其当涉及到已取得无可争辩成绩的领域，譬如，俄罗斯戏剧这一领域。

我有意说成“俄罗斯戏剧”而非“苏联戏剧”。各民族创造出本民族的文化和戏剧所用的贵金属就是语言，然而，“苏联语”是不存在的，但是有俄语、乌克兰语、犹太语、乌兹别克语、鞑靼语，及其与这些语言相适应的戏剧。“苏联戏剧”这只是上述戏剧代数的、抽象概念的总和，我认为我有权仅就其中一部分谈谈自己的观点，因为我作为剧作家毕竟同俄罗斯戏剧打了 7、8 年的交道。毫无疑问，俄罗斯戏剧还是这一总和中最重要的组成部分，该部分有着决定性的引导意义，要知道莫斯科也有这种确定全国运动方向的中心和指南针作用。

莫斯科……一座古老的城市，决不像欧洲其他国家的首都。美国从克里姆林宫古老的城墙中挤了出来；列宁墓的几何外形以及在其旁耸立着东方风格的富丽堂皇的瓦西里升天大堂；坐在轻便马车上四处奔跑的马车夫和一辆最新款式的 Hispano-suiza 牌轿车，在戴着白手套手持白色指挥棒的警察命

令下这辆轿车停在了路旁，警察那像卡尔梅克人的面孔上有一双向外斜视的眼睛；商店橱窗里，摆放着鱼子酱和鲟鱼肉，斜对面是排着长长的购买面包的队伍。

……不过您值得打开位于剧院广场上大都会饭店的房门，上述一切便会远远抛在脑后，您感到自己处在与周围环境截然不同的欧洲一舒适的地方：大都会是一家只接待外国人的饭店，这就是“国外”，如同在国外一样，俄国的卢布在这里不能流通。

1931年一个夏日的傍晚，我与一位美国著名导演塞西里·德·穆勒在那里一道吃晚饭，谈论着在莫斯科所闻所见如此之多的、令人惊异的对立现象；当然，也谈到了当今的俄罗斯戏剧。

“你们的戏剧，”德·穆勒说：“目前无论是在欧洲还是在美国当然是最受欢迎的。你们的演员和导演是世界一流的，这一点毋庸质疑。不过……”

暂且本文对这个“不过”不过多发表意见。我谈及与这位美国导演的会面并顺便援引他关于俄罗斯戏剧看法的语句，旨在不让一位夸耀自己的人陷入窘境。也许，我最好还是同样引用本文任何一位读者的话：文明的西方人中谁没有看过俄罗斯戏剧？或者至少谁没听过、没读过关于俄罗斯戏剧热情洋溢的文章？谁不知道斯坦尼斯拉夫斯基、加捷列夫、梅耶霍德、安娜·巴甫洛娃、夏里亚宾、卡恰洛夫、契诃夫的大名？倘若谁想设立国际戏剧奥林匹克大赛，毫不疑问绝大多数人要投俄罗斯戏剧的票。历史好像已经计算完票数了，在当今

的国际戏剧比赛中，俄罗斯戏剧已稳操胜券。

“既然已经成功，就不必指责了。”一个古老的谚语如是说。但是和其他谚语一样这条谚语早就该彻底改变了：只要是成功者就可以评论，成功者可以被评判，指责，评论——这意味着，既然这人有才能，就可以客观地、公平地谈论其优点和不足，胜利者要经得起真理的考验。

纯文学创作是一封闭的圆，是雌雄同体现象。我在写长篇小说时，我不需要任何人，我自己就成为创作力量的源泉，本人自始至终完成这项工作。不过，当我完成剧本时，这只是完成艺术过程的一部分，只是形成了戏剧作品，要使得这一作品有结果，还必须要有一系列因素。戏剧是集体创作的结晶，是创作的三个基本要素的综合体，即剧作家、导演和演员。

当代俄罗斯戏剧与西欧戏剧的主要差别及其成功的秘诀在于俄罗斯戏剧的领导懂得(更确切地说，感到)这种集体凝聚力并将这种集体主义精神付诸于实践。尽管梅耶霍德在着重强调戏剧原则以及在突出戏剧幻想表演艺术的基础上来组织自己的剧团，而斯坦尼斯拉夫斯基以完全相反的完善的幻想风格原则来创建自己的艺术剧院。要知道，每一个剧团其实都有其鲜明的艺术特色，有自己的燃点，俨如在双凸透镜中聚集所有的光线，获得力量打动观众的心弦。我在柏林和巴黎许多家剧团里观察到一个普遍的、寻常的现象：经常更换剧团成员，每一部新的剧目都要招募新演员。这一现象在俄罗斯任何一个大的剧团中是不可想象的事。想当年对迈宁根剧

团[①] 的演员来说这种现象是不能容忍的，正如现在对梅耶霍德、斯坦尼斯拉夫斯基以及泰罗夫[②] 剧团这一现象是不可能的。当代欧洲戏剧的主要弊端，就是依赖个别演员的才华和演技，俄罗斯戏剧则以共同流派中团结一致的固定演员剧团为原则，这是其主要优势。

在革命以后，戏剧各种流派和团体如雨后春笋般发展起来，特别是在彼得堡，有警察剧团、消防队员剧团、水兵剧团、大学生剧团、各种人民委员会工作人员剧团……不过这些剧团又以同样的速度销声匿迹，只剩下几个专业演出学校，譬如彼得堡的舞台艺术学院以及与其相似的莫斯科和哈尔科夫的几所学校。这些学校为那些真正有声望的戏剧学校，也就是目前几家俄罗斯剧院提供了大批人才。这种学校的存在使戏剧的经久不衰有了保障；这种学校使得剧院的演出活动不依赖于个别的优秀演员，因为这个学校保障了演员艺术的继承性。在这个意义上，斯坦尼斯拉夫斯基戏剧学校具有突出的特点。

我们很久以前就已经注意到，这个剧院令人瞩目的成就应当归功于把一大批杰出的演员团结、组织在一个剧团中，其中有莫斯克温、卡恰洛夫、列昂尼多夫、斯坦尼斯拉夫斯基、卢日科伊、克尼佩尔-契诃娃、利琳娜等人。不过近几年，越来越

---

① 迈宁根剧团是德国话剧团，18 世纪末组建于迈宁根，19 世纪 60～90 年代以其高度的戏剧修养和演员集体的配合协调而著称。

② 阿·雅·泰罗夫，1885～1950 年，俄罗斯导演，俄罗斯联邦人民艺术家。

多的老艺术家开始退居次要地位。去年卢日科伊过世。之后斯坦尼斯拉夫斯基也终止了舞台生涯,只担任剧院的领导工作。列昂尼多夫和卡恰洛夫演出也越来越少,不是因为他们的才能消失了,而是因为这种才能在新的、革命的剧目中难以发挥。我见过卡恰洛夫在其演技辉煌时期的表演,记得两年前在一部剧作《复活》(根据列夫·托尔斯泰作品改编)中,他扮演读者这一角色,或者更准确地说他扮演外貌相同,内心不同的双生子,全场观众屏住呼吸注视着卡恰洛夫每一个微小的动作。在伊万诺夫的剧作《铁甲列车1-69》中,他扮演一位庄稼汉,一位"红色游击队员"。当他以其独特的、悦耳的嗓音说话时,以及风度优雅地在舞台上走动时,他就像一匹套在满是柴草大车上的阿拉伯马——当然是一匹拉着大车的高贵的马,不过这一景象令人不悦。其他几位戏剧明星也处在卡恰洛夫这样的境遇,他们从戏剧的天空中消失了——似乎戏剧的末日已经来临。

然而,任何类似的事都没有发生,戏剧学校、戏剧集体精神一如既往,一批新明星取代了老明星,斯坦尼斯拉夫斯基的年轻学生中涌现出许多天才,他们当之无愧地成为老一辈的继承者(其中有扬申、赫梅廖夫、利瓦诺夫等男演员,以及女演员塔拉索娃、斯捷潘诺娃、叶兰斯卡娅)。就在那一时期,斯坦尼斯拉夫斯基先前的戏剧学校已经深深扎下了根,它们迅速发展成为著名的独立剧团,它们就是在距大剧院很近的一座大楼中开展艺术活动的莫斯科第二艺术剧院和位于阿尔巴特大街的瓦赫坦戈夫剧院。

莫斯科第二艺术剧院的历史充分说明了我所谈到的俄罗斯演员的现状。米哈依尔·契诃夫[①]成了这所新剧院的创始人之一，之后又成了该剧院的艺术指导，他因在赖因哈特[②]导演的剧目中出色的演出，以及参加多部影片的拍摄在柏林享有盛名。同样，在莫斯科，在他移居国外之前，他也是观众崇拜的偶像。观众的选择没有错，契诃夫的确是当代俄罗斯最伟大的演员。要成为天才的演员，演员在某种意义上需要成为女人，他应当把全部精力投入每一个角色中。契诃夫就是这样表演的。他本人所具有的坚定信念和个性在舞台上不存在了，在舞台上他栩栩如生地再现了果戈理的喜剧《钦差大臣》中的赫列斯塔科夫、或是哈姆雷特、或是贝格尔作品《洪水》中滑稽的弗雷泽尔、或是狄更斯剧作《炉灶上的蟋蟀》中令人感动的卡列波，所有这些角色形象迥然各异。也许正是这种女性(根据魏宁格尔观点)优势成了米·契诃夫成为才华横溢的演员然而却不是天才导演的原因。不管怎么说，在所工作的剧院中他不仅是位一流的演员，也是这家剧院的台柱子；当他几年前移居国外时，他曾经所在剧团的脉搏都似乎停止了跳动。我认为，倘若演员队伍后继无人，那么剧院就会失去活力。不过在这里，一个具有凝聚力的集体所产生的令人叹为观止的振兴力量令人鼓舞，让人欣慰：莫斯科第二艺术剧院

---

① 米·阿·契诃夫，1891～1955年，俄罗斯演员，导演，著名作家安·巴·契诃夫的侄子。

② M. 赖因哈特，1873～1943年，德国导演，演员。

即便没有立刻走出困境，还要经历许多困难，但该剧院没有瓦解，也没有解体，至今它在莫斯科戏剧界仍位居前列。

化和剧目更新。然而不管是演员队伍年轻化还是剧目的更新都未成功，它们变成了折中艺术剧院。由于上述原因，两家剧院忽视了对优秀的后继演员力量的培养，逐渐失去了自己先前的地位；尤其是莫斯科小剧院，完全陷入毫无成效的境地，不得不与强有力的其他艺术团体竞争。

另外两家从前也是“皇家剧院”——即列宁格勒的马林剧院和莫斯科的大剧院，这两家剧院尽管失去了伟大的歌剧之王夏里亚宾，仍然能够保持原有水平，保持其演员阵容的高水平。这两家剧院的芭蕾舞剧也保持其光荣传统，尽管尼任斯基、福金、卡尔萨维娜和斯佩西夫采娃不再参加演出。

到这里，本文只谈论舞台上的演员情况，暂时导演们还在幕后，接下来就会感到他们的存在。这一点决不可被忽略，既然谈到了演员队伍，就要了解惟一领导这一团结一致的艺术集体的核心——导演。

目前俄国有许多相当有才华的导演，然而在这里，奇特的艺术数学在起作用：这些导演之和等于 2——斯坦尼斯拉夫斯基 + 梅耶霍德。他们是两个对立的艺术顶峰，其他导演都在朝着这两个方向努力。这两位导演的艺术创作活动成了俄罗斯戏剧新时代的重要标志。不过，戏剧革命的时间先后顺序与政治革命的年表并不一致。无论是斯坦尼斯拉夫斯基，还是梅耶霍德，他们的艺术生涯始于本世纪初，战前，他们的创作方法、俄罗斯戏剧新的导演和表演艺术途径的开辟对取代旧的艺术方法的胜利是有目共睹的。

现在只有少数人知道这些情况，而大部分人都觉得这是难以置信的事。然而，事实的确如此，这完全对立的两派——斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶霍德曾经在某一点有过交融；的确，有那么一个短暂的时期，梅耶霍德曾是斯坦尼斯拉夫斯基剧院的演员。难道说马丁·路德[①] 没离开天主教堂，他日后就不能成为天主教不可调和的敌人吗？梅耶霍德脱离斯坦尼斯拉夫斯基剧院就是要成为其艺术的对立派，就是要在完全相反的基础上创立探索戏剧演出的新形式。梅耶霍德如此热爱Commedia dell'afte[②] 大师——戈齐[③] 不无理由。梅耶霍德是斯坦尼斯拉夫斯基的（艺术）私生子，是戈齐的合法孙子；梅耶霍德的戏剧风格就是假面喜剧，这首先是以强调舞台艺术特点为基础的表演、调侃观众、允许各类时代错乱现象、特技手法、不谐和音的表演形式——而这一切戏剧演出新形式在斯坦尼斯拉夫斯基剧院中是绝对不可能的事情。一般地说，观众在观看梅耶霍德剧目时，时时刻刻不会忘记，演员是在其面前；通常在观看斯坦尼斯拉夫斯基剧目时观众丝毫感受不到表演形式，对于斯坦尼斯拉夫斯基表演艺术而言不应是表演，而应把真正的生活情节搬上舞台。梅耶霍德不太恭敬地称斯坦尼斯拉夫斯基的表演艺术为“透过锁孔窥视别人住所”；而斯坦尼斯拉夫斯基一直认为梅耶霍德的表演形式与其说是戏

---

① 马丁·路德，1483～1546年，德国宗教改革运动的活动家。

② 意大利语，意为“假面喜剧（意大利16～18世纪的民间喜剧）”。

③ G. 戈齐，1720～1806年，意大利剧作家，为舞台创作了具有民间格调与即兴喜剧特点的童话故事。

剧,不如说是马戏。是的,"马戏"一词(当然,是取正面的积极意义)在梅耶霍德及其剧院演员的排练中经常听到,因为他首先把自己的表演确立在人体文化上,建立在人体灵巧性发展到最高程度上——直到达到杂技技巧。斯坦尼斯拉夫斯基则要求自己的学生某些心理素质发展达到最高顶点——达到一种灵魂再现,准确体现剧中角色形象,因此他在讲自己表演艺术时常使用(至少在最近一时期)从瑜伽术中借用来的术语。简言之,对于梅耶霍德来说,戏剧的"物质"是出发点;对于斯坦尼斯拉夫斯基而言出发点为"精神"。

其实,假如可以认为国家中唯物主义是类似于国家宗教的东西,梅耶霍德可能就命中注定要取得持久永恒的成就。然而,首先感到很奇怪的是,近年来与斯坦尼斯拉夫斯基相比,梅耶霍德陷于更加困难的境地。不过,只要我们想起梅耶霍德的过去,我们完全明白这一切。梅耶霍德作为戏剧革命家和革新者还是在革命前便开始了自己的职业生涯,反对列昂尼德·安德烈耶夫时代的问题戏剧;突然过了20~25年,到了今天,他又不得不面对问题戏剧——具有另一种特点、倾向的戏剧,甚至在相互友好的气氛中,鉴于所形成对立状况的这种会面也不能十分友好,因为严肃的、具有鼓动性的慷慨激昂的宣传与戏剧原则"纯粹的表演艺术"是不相容的。这次会面只在一个方面颇有成效,这就是讽刺领域。不过正好在这一领域,揭示出创作源泉干涸,剧目极为贫乏。梅耶霍德通常摆脱所有这些矛盾转向古典大师作品难以攻克的堡垒,以保护自己免受政治评论界的抨击。

梅耶霍德年届六十却还显得很年轻，他想要在舞台上让经典作家同样焕发青春；因此一点也不客气，他把猴子的腺体移植到经典作家身上，对他们进行那种残忍的器官移植试验，就如同威尔斯科学幻想小说《莫洛博士岛》中某生物学家进行的实验一样。幸而“梅耶霍德博士”的病人非常听话而且没有闹事反对他，虽然其中几位似乎有过这种念头，在梅耶霍德希望焕发青春的所有作家中(他挑选了奥斯特洛夫斯基、果戈理、格里鲍耶陀夫)最后只选定果戈理一人，也许梅耶霍德只感到与这位天才有血缘关系，果戈理或许也要感谢这位导演排演其作品《钦差大臣》，然而，梅耶霍德将这部俄罗斯戏剧中公认的喜剧作品改编成了充满恐怖气氛、令人恐惧的悲剧。其重要意义在于梅耶霍德以导演艺术而不是靠改变剧本达到了这一效果，当然，假如把加入的音乐效果和把几幕戏剧分成更小的“片段”以求与多变的场景相适应的这些内容不考虑在内的话。

像往常一样，梅耶霍德的热心追随者表现得“比梅耶霍德本人更加梅耶霍德化”，他们对经典作家进行的实验也更“左”。结果，在列宁格勒的亚历山大剧院舞台上出现了返老还童的莫里哀作品《伪君子》，戏剧的情节在最时髦的环境中展开——在海轮的甲板上，在汽车里，上帝知道，为什么情节竟然发展到气球的悬篮里。自然，剧中角色穿着现代的服装。不过，当看到剧中人物中还有穿着现代服装的神职人员、毛拉[①]、拉比、罗马教皇、毕苏斯基、麦克唐纳…等人时，不知观

① 对伊斯兰教学者的尊称。

众惊讶得作何感想。幸亏这些新出世的人物在剧中不说话，只是在哑剧的幕间剧中出现。莫斯科瓦赫坦戈夫剧院同样策划了另一个冒险计划，即诠释《哈姆雷特》。至今，在这100年里大家竟然都错了，哈姆雷特绝对不是个悲剧人物，对生活失望的人；他是一个乐观、热爱生活的小伙子，且多疑，厚颜无耻，许多方面俨如爱吹牛的人。返老还童的奥菲莉娅和这位“返老还童”的哈姆雷特一样也变成声誉不佳的宫廷女士；当然，这位奥菲莉娅决不可能因不幸的爱而精神失常的，她只不过在纵酒作乐之后便回家了，她那颠三倒四的话也不是精神病所造成的悲剧，而不过是过量酒精的缘故。

这些荒诞不经的事实就是当代俄罗斯导演受梅耶霍德影响的例证，直到最近一段时间，梅耶霍德艺术流派占有了主导地位。斯坦尼斯拉夫斯基学派则诞生了几家新剧院，他成功地培养出几位优秀的青年演员；不过，最初令人奇怪的是他没有培养出一位大师级的导演。不幸早逝的瓦赫坦戈夫也许是惟一的例外，这位艺术家创作出两部优秀的剧目，即莫斯科犹太剧院《加比马》编排的《加季布克》和莫斯科瓦赫坦戈夫剧院(原艺术剧院第三戏校)编排的《图兰朵公主》。但是我们发现，许多有名的年轻导演都与梅耶霍德有亲属关系。毫无疑问，无论是目前在德国电影制片厂工作的格拉诺夫斯基，还是泰罗夫，都是梅耶霍德精神上的表兄弟，虽说泰罗夫在戈齐和革命后的梅耶霍德间更崇拜前者。左派导演领袖谢尔盖·拉德洛夫也属于这组亲属关系，他不久前成为马林剧院的领导之一。还有前程远大、年轻有为的“莫斯科小剧院戏校”，新创

办的巴库剧院以及乌克兰最好的剧院之一“别列泽尔”,都在捍卫梅耶霍德这面旗帜。

近二三年来,斯坦尼斯拉夫斯基重新把携同拒绝来自文学界的极左立场放在首位。受未来主义、至上主义和结构主义愚弄的观众恭顺地接受为其提供所有东西的那一时代已经过去,在生活中见多识广并且要求戏剧形式要有不同反响、令人震惊场面的假装斯文的人已不多见。新一代缺乏经验的观众要求戏剧首先应是现实生活的幻觉魔术节目,要求戏剧比其以前所看到的最好的表演艺术有更深的印象。不久前,观众又重新涌向斯坦尼斯拉夫斯基剧院及其与该剧院艺术风格相近的莫斯科第二艺术剧院和瓦赫坦戈夫剧院,这就是俄罗斯戏剧观众喜好变化的最好说明。去年这种转变好像经国家正式盖印生效:斯坦尼斯拉夫斯基剧院受到克里姆林宫的特别监护,该剧院的红色经理(政府安排的党员)被撤下,斯坦尼斯拉夫斯基又重新成为自己剧院的惟一至高无上的领导。应当指出的是,莫斯科的大剧院也提出同样特殊的条件。

当然决不可由此断定,梅耶霍德流派现在要从新俄罗斯戏剧中淘汰,它在戏剧艺术形式中给我们留下太深的烙印,不可能消失。这也未必,因为斯坦尼斯拉夫斯基的直接追随者,诸如瓦赫坦戈夫剧院和莫斯科第二艺术剧院运用其艺术体系不是其本身形式,而是或多或少地夹杂很多“梅耶霍德化”成分(譬如在莫斯科第二艺术剧院导演阿·秀基导演的一部很有意思的剧目《跳蚤》中,就完全有独创性地把假面戏剧 Commedia dell'afte 移植到俄罗斯的土壤中)。假如允许我这个异端

者运用马克思或者黑格尔的哲学术语，我将斯坦尼斯拉夫斯基的艺术创作称为正题，而把梅耶霍德的艺术创作称为反题，我认为，戏剧之未来正是这两个流派逐渐扩展的合题；对于俄罗斯导演工作而言，这种综合发展方向则是基础。

现在本文的导演回到原先的舞台布景中来：莫斯科剧院广场，莫斯科第二艺术剧院的外观，大都会饭店，最后留下的是塞西里·德·穆勒未结束的简短答话：

“你们的演员和导演是世界一流的，这一点毋庸置疑。不过……你们无愧于这些演员和导演的新剧目在哪儿呢？我们在美国极为关注你们国家戏剧的发展，我们特别想了解你们创建的完全新式的、独特的社会之后再下结论，而有人已偷偷塞给了我们一个现成的结论，一种宣传。我们对此并不感兴趣。请允许我怀疑，您对此会有兴趣。”

美国导演完全有权怀疑，显而易见，剧目是当代俄罗斯戏剧的弱点。我们在这里经常可以见到奇怪的现象：原来，巨大的工业厂房比缥缈的、转瞬即逝的物质，譬如戏剧更容易运作。不过，这只是初看起来有些离奇；事情在于这是机械规律：物体越重越是坚固，其反作用力就越大；假如在气态的云上，完全可以想象得到反作用力的效果。

俄国在1930年和1931年间试图掌握这种社会机械规律。人们想让戏剧这种气态的云以工业化铁球转动的那种速度运动。可想而知，这一尝试的结果对戏剧而言不太乐观，由于运动速度加快，气态的云四处消散，产生一系列模糊不清

的、水分过多的、耸人听闻的剧目，自然其生命只是昙花一现。

究竟是哪些俄罗斯剧目的确有很大的成绩呢？哪些作品成为永久的剧目了呢？这些剧目屈指可数。

斯坦尼斯拉夫斯基剧院已经连续几个季节演出弗谢沃洛德·伊万诺夫的作品《铁甲列车1469》，这部话剧取材于内战时期发生的故事；至于谈到戏剧艺术，这部话剧的题材不是一流的，但是借助于导演艺术，编排成了一部优秀的话剧。布尔加科夫的作品《土尔宾一家的命运》(描写在乌克兰的内战)也取得的巨大的成绩，后来被检查机关禁演。最后应当提一下卡达耶夫的剧目《无法解决的问题》——这是一部非常好的描写苏维埃大学生活的讽刺喜剧。

莫斯科第二艺术剧院已经连续6个季节演出《跳蚤》，本文作者的这部剧作是恢复俄罗斯民间喜剧的一种尝试。在该剧院观众还相当喜欢阿菲诺根诺夫的剧作《怪人》，这是一部捷克剧本的苏维埃式的良种变异。

拉夫列尼约夫成功的剧本《决裂》成了瓦赫坦戈夫剧院的传家宝，这同样是以国内战争为题材，注重心理分析的剧作。

还应提及两个剧目，即特列尼约夫的话剧《柳鲍芙·雅洛娃娅》和基尔雄剧本《钢轨轧轧响》，这两部话剧长期以来一直都吸引着观众的注意力，主要是题材的新颖。《柳鲍芙·雅洛娃娅》是第一部以国内战争为题材的话剧，而《钢轨轧轧响》则是第一部在舞台上展现工厂和工厂生活的话剧。

最后还要谈谈埃尔德曼的讽刺剧《委任状》，这部剧作一直是梅耶霍德剧院最有感染力的剧目，是少有的几例真正的

讽刺剧之一,俄国的文学气候现在不太利于这种剧目的发展(讽刺剧《委任状》是六七年前编排的)。

目前我一直只是提到了莫斯科剧院的情况,因为这些剧院似乎是剧目的试金石:一部剧作若能顺利地经受这种考验,它以后就可以在所有外省舞台上巡回演出。上述我列举的所有剧目即如此。然而在“经受了考验”的剧作中除了仅有的一部剧目以外,竟然再也找不到反映具有真正现实意义的题材,譬如工业化、集体农庄等等的作品。当戏剧界急忙着手这一变化无常而且尚未定型的题材时,结果自然就是惟一的称呼——戏剧流产:一些剧院草率地粗制滥造出一批不成熟的剧作,这些拙劣的剧作犹如早产儿,有一个不相称的塞满了最佳思想的大脑袋,及患有佝偻病的、难以承受这一思想重负的孱弱躯体,它们和早产儿一样需要人工喂养;尽管评论界绞尽脑汁竭力去喂养、呵护,但它们还是很快就夭折了。这些剧目是按照同样一个模式创作的:舞台上少不了工厂或者是集体农庄,之后一定会出现反革命分子的阴谋,同样,结局肯定是罪犯受到惩处,高尚品德的人受到嘉奖……

正如我们所见,这些剧作软弱无力主要不是由于其作者没有能力——上面所提到的情节是那些作家选定的,而这些作家以前的作品已充分证实了他们的才华;然而由此产生的结果却不尽人意。《无法解决的问题》这部作品的作者卡达耶夫创作了歌剧《先锋队》,即使是在瓦赫坦戈夫这样的剧院演出(很长一段时间)也没能让这部歌剧起死回生(这部歌剧译成德文后在柏林只演出了四五场)。成绩显著的话剧《柳鲍芙

·雅洛娃娅》的作者特列尼约夫创作了反映贫困的集体农庄的歌剧《光明的撂荒地》(1931 年秋在莫斯科小剧院演出)。有天赋的散文家尼古拉·尼基京也把其剧作《火线》推上了舞台,由于该剧所提出的思想,苏联评论界不得不认可,同时指出该剧艺术结构上有缺陷(在莫斯科泰罗夫剧院演出)。阿列克谢·托尔斯泰创作的歌剧极不成功,与作者的大名不符,根本就没有演出。所有这些早熟的代用品中惟有一部歌剧非常出色,该剧先是在列宁格勒,之后又在莫斯科演出,均取得很大成绩,这就是阿菲诺根诺夫的剧本《恐惧》。在这部剧作中,我们重新见到了反动分子阴谋所有公式化的特点,不过其中非常深入地提出了具有普遍意义的道德问题——即提出对恐怖革命的权利问题,刚好这一点保证了该剧长演不衰。

开始追求现实意义的戏剧转入歌剧和芭蕾。1930—1931年戏剧演出季里,马林剧院演出了芭蕾《螺栓》。舞台成了工厂,表演了工人在机床旁、在炼钢炉前的舞蹈,表演了“反革命分子”舞蹈、“富农分子”舞蹈作为芭蕾舞的壮丽尾声,最宏伟场面;此外还有各红军部队的舞蹈,甚至于跨在凳子上,做快马急驰状的骑兵舞蹈。演出效果并不十分乐观,芭蕾舞的首场演出也是它的最后一场演出。该剧院的歌剧《冰和钢》还多保持了几场。与此同时,莫斯科大剧院演出了“生产”歌剧《突破》,应当给它加上更准确的标题《崩溃》。假如我没记错,这部话剧演出一场之后,就被立刻从剧目单上删除了,观看了首场演出的斯大林对其作出无情的判决,该剧的命运可想而知;因此政府部门确信,这种现象极为危险,便开始采取措施清

理、净化戏剧作品。这一时期正是对大剧院和斯坦尼斯拉夫斯基整顿时期。从当时禁书清单中可以找出许多与反映当时重大事件的题材无太大联系,然而却与真正的艺术有很大关系的戏剧作品。根据上级的命令,布尔加科夫的剧作《土尔宾一家的命运》被解禁,从前遭到封杀的话剧,如布尔加科夫的剧作《莫里哀》和埃尔德曼的话作《自杀者》现在已被允许重新上演。1931—1932年间的戏剧演出季刚刚落下帷幕,总的说来,它是在复兴古典剧目标志下进行的,尤其是在歌剧和芭蕾舞剧中提倡复古。可以看到,政府开始认真地为消除戏剧中"红色粗制滥造"现象而斗争,希望这一举措能为剧作家创造一个正常的工作环境。才华横溢的年轻剧作家奥列沙中肯、扼要地把环境界定为"作家应当有时间思考"。

到目前为止,我们一直在谈专业的、公认的远在革命之前就已形成并发展的戏剧形式,然而在戏剧园地中还存在着革命前尚未产生的其他戏剧形式,当代俄罗斯戏剧这篇文章倘若没有这部分内容就显得不完整了;何况这部分内容更为有趣,因为,据我所知,在当代欧洲戏剧中尚无类似的内容。

假如我们遵循从小到大的原则,那么就该从"活报剧"开始说起。正如名称本身所言,"活报剧"就是以某种程度上的社会政治题材的新闻时事,以及多少有点专业性的与某工厂实际生活为基础的演出。这种戏剧形式最初出现在工人俱乐部的舞台上,形成于十月革命初期。甚至今天,"活报剧"也经常依靠这种地方戏剧爱好者的支持,不过专业青年演员们越

来越多地参加这种戏剧演出,他们为“活报剧”专门组成了小剧团,只有固定的人员(这一传统至今保留着),没有固定的舞台,他们从一个工人俱乐部的舞台走向另一个舞台。当然,这只是“实用”艺术现象,小型戏剧,但是,“活报剧”没有更多的奢望。自愿组成的写作班子,默默无闻地努力地为这些“活报剧”提供素材,著名的专业剧作家中还无人在这一艺术形式中检验自己的能力。

这些工人戏剧爱好者以其特殊的传统,以其特殊的剧目不断成长、发展,成为青年工人剧团,接近于专业剧院的团体,这些剧团成员几乎毫无例外都由青年工人组成,这些青年人活跃在自己工人俱乐部的舞台上,早已显露出演员的天赋。要说哪里能见到真实的“生产”话剧,那就在这里。“活报剧”的演员们就是在生产环境中成长起来的,他们对这个环境非常熟悉,他们了解这个环境的需求。青年工人剧团的剧目从未超出这种剧团形式的窄小范围,也没到过专业的大舞台上演出。如果说莫斯科的职业剧团比列宁格勒的职业剧团有优势是无可争议的。同样可以说,从艺术观点看,列宁格勒青年工人剧团的演出要比莫斯科青年工人剧团的演出有意思得多。

最后我们还要提一个途径,即从剧院中解放出来,到外面去,到大街上、广场上去,去“街道、广场剧院”。这一术语其实还没有,可能大家第一次在本文中见到。为此不用大惊小怪,因为根本没有我们刚刚说过的这种剧院,这种剧院还只是处在萌芽状态。我说这话的意思不是影射众多的露天剧院大量

地安排在被称为“革命”节日的演出试验。列宁格勒—彼得堡重新又超过了莫斯科。一位年轻作曲家，打算以工厂的汽笛做交响乐让全城的百姓感到愉快。也许只有他的这种宏大、近乎于疯狂的想法能够在未来所有这类莫斯科的实验中得到运用。紧接着第一次、也是惟一的一次排练后，“乐队”就应当奏乐。实验没有成功，人们也把这项实验遗忘了。在彼得堡，许多“街道、广场剧院”的崇拜者现在还记得那一场面，彼得堡交易所大厦正门和大厦前的台阶变成了舞台，紧张无序地演出了一幕有鼓动性的拙劣民间歌剧。然而事情不在于歌剧，而是该剧浩大的规模：大炮的射击取代了原有的鼓乐，映衬在漆黑夜幕中的白色廊柱替代了布景；下面，在涅瓦河沿岸街上数千名蠕动的人群是池座观众，停泊在涅瓦河中的轮船成了包厢……的确是一场真正的戏剧场面，为此花费掉数十亿卢布——当时最小的货币单位是百万。之后不得不几千万、几亿地算，再也不可能为类似实验如此巨额开销了。后来在街上和广场上举办为数不多的此类戏剧实验规模小多了，因此也没什么成绩可言。或许，通向未来戏剧的道路正好要经过“街道和广场”，它会带我们重新回到早已忘却了的希腊戏剧艺术时代。

1931 年

杰克·伦敦《狼的儿子》及其他短篇小说书序

“北方充满活力的野蛮生活”,杰克·伦敦[①] 这样称谓读者在《狼的儿子》一书中所见到的那种生活。的确如此,充满活力的生活,这是最恰当的词语,它完全表达了该书和作者的特点及个性。

我们的城市生活已趋陈腐。城市被沥青和钢铁遮蔽着显得灰暗陈旧,如渐衰的老者惧怕多余的运动,机器和按钮取代了正常的体力劳作:只要一按电钮电梯便上到十层;只要按一下按钮,仆人便会把午饭送至面前;只要按动键钮,打个电话,便可不必走 10 俄里[②] 或 100 俄里的路程。

城市中一切生活的竞争只限于脑力工作,卖弄聪明,随机应变,如同用不上手脚的老人一样,手和脚的作用已经形同虚设,如同老人一样,体力上的勇气也没必要了。

然而,假如人体内充满活力的热血仍在沸腾,假如肌肉发达旺盛的精力要发泄,要战斗,人就要摆脱掉衰老的城市舒适

---

① 杰克·伦敦,1876~1916 年,美国作家。

② 1 俄里 = 1.06 公里。

环境,摆脱掉衰老的、毫无刺激的城市生活,奔向目之所及——田野、森林、海洋,奔向北方、南方。

就是这种倔强的、不安分的青春躁动驱使杰克·伦敦远离城市。我们从杰克·伦敦其他书籍中可以感受到海洋那带咸味的空气,热带地区鲜花奇异的芳香。而在《银色的静寂》这部书中感受到的则是白雪皑皑的北方荒野、严寒的天气,万籁俱寂,这正是从前被俄国统治的北方——阿拉斯加,这是位于北美大陆西北部的一块陆地,有克朗代克山脉,育空河。

20世纪初,在此地找到了丰富的金砂矿,在河沙中发现了黄金。于是,白雪覆盖的荒漠变得热闹起来,所有偏爱猎奇的探险家,所有未被城市生活催老的人们纷纷奔向这里。

零下40°的严寒、暴风雪、狼、北极熊、野蛮的印第安部落以及常人无法忍受的饥饿……只有最年轻的、具有钢铁般意志的、残酷无情的人才能够经得住这种环境的考验。在这里生活重新回到原始状态,回到最有活力的时期——野蛮时期,野蛮的习俗复原,不文明的争斗重新开始。

在城市中为了女人之爱的争斗尚以文明的方式进行,然而在这里,一切文明的外衣已被剥掉,在这里,人变得单纯,变成了古代受崇拜的野兽,为了爱的角斗在这里以最原始形式进行:只有靠刀才能征得女人(短篇小说《狼的儿子》)。被伐倒的树压死了人,非常简单,无声无息,如同被伐倒的树,人就这样倒下了;就这样简单,因为这样同伴不再受痛苦的煎熬,同时可以挽救其他的人;人们互相残杀(《银色的静寂》)。

一切旧的东西,所有的法制、规矩,所有习惯的道德观念

都丢到了脑后，留在了城市，这里有自己冷酷的习俗，严酷无情的规矩。在这里，“人应当完全忘掉旧的理想和旧的观念，应重新审度一直遵循的生活准则”。这儿的法则乃是狼的法则：“谁杀死一只狼，他就要用十条人命来偿还。”

人类只有在一种条件下才能战胜自然界冷酷无情的规律，那就是只有当与大家成为可以信赖的伙伴时，与他人并肩协作。对于一生居住在疯狂的城市竞争环境下，即人人为己这一环境的人们来讲，这可能是最难的。“粗杂的食物，猎取的野物，乃至雪地上的野草取代了精美的佳肴，这些尚不足道。真正的考验在于不得不改变自己的精神习惯和观念，特别是对于固有的、习以为常的东西。通常的彬彬有礼被毫不利己、宽容、忍让所取替。只有以此为代价才可以得到最宝贵的东西——同志间的真情实感。”本书的其中一部短篇小说恰好谈到了这一主题，并且让我们认识到城市里典型的利己主义者：这些自私自利的人不能够团结起来与无情的大自然进行斗争，最后只能被大自然淘汰。

也许本书最新颖之处表现在作者对妇女的态度上。尊敬妇女是该作者作品的特色。只要该书的某一章节一有妇女出现，这一定是位美丽、娇柔、温顺、具有母爱和自我献身精神的女性（如短篇小说《神甫的权利》中的格雷斯·宾塔姆，《白人之法则》中的埃平古艾莉，短篇小说《国王之妻》中的马德琳，《银色的静寂》中的卢菲）。即使一些妇女实际上并非那么美好，即使这只是少年浪漫的理想化，即使这只是美丽的花瓣受秋风打了卷，但是花瓣依然美丽。那么假如寒冷和秋天还未临

近,是否有必要考虑秋天呢?

展现在读者面前的那并不复杂的北方浪漫故事,就像冬日那样短暂、晴朗,如同雪一样纯洁、寒冷。或许,其中的一些风流韵事过于多愁善感(《神甫的权利》),然而少年还是轻易告别了这种多愁善感,少年要面对事实,这与少年那清澈、闪烁的目光相一致,与少年热情的言辞相吻合。

这是一本青少年读物,整本书都触及充满青春活力的荒野生活。如今,在各国人民兄弟般、和平合作基础上重新建立新生活时,当整个世界在我们面前重新焕发青春,当世界在兽性战争病愈之后,该书的出版特别适时。

1919 年

亚历山大·勃洛克

王绪繁　译

1918 年，编辑部的一个小房间：空空荡荡，有点像临时匆忙安置的，有二三把椅子，角落里堆放着几捆书，是刚从印刷厂取来的。还不习惯在房间里戴帽子、穿大衣，更不习惯与左翼社会主义者杂志的一位编辑既友善又有敌意的谈话。

叩门声，随后勃洛克走进房间。他有着骑士般的面庞，戴着滑稽的美式鸭舌帽。从戴的帽子可透出思想：两个勃洛克——一个是真正的，而另一个则附在真正的上面，就像他所戴的美式鸭舌帽。他面带倦容，被寒风吹得黯然失色，像是上了锁。

墙角书堆旁，悄然进行着像是顺便召集的编辑部会议。我得空与勃洛克单独在一起。

“马上？（他的回答）。写得真不错。我这是敲竹杠，太难得……”

突然，像是穿过金属，从护面后传出的笑声，全然是孩童般的、开怀爽朗的笑声。

“我还以为，您至今一定留着大胡子，像个地方大夫，那您是英国人……莫斯科人……”

就这样，我认识了勃洛克，只是简短的几句话、微笑、鸭舌

帽。

后来三年我们一起被关在钢铁装备的船中，在那黑暗中，在狭小空间里，吹着口哨不知驶向何方。在这濒临死亡的年代里，应该做些什么，在这疾驰的钢铁装备里，应该安排好生活。在这钢铁装备里有着荒唐的念头：《世界文学》杂志社，文艺作品活动家协会，作家协会，剧院……所有幸免于难的作家，相遇在这狭小的空间里——并排坐着高尔基和梅列日科夫斯基，勃洛克和库普林，穆伊热利[①] 和古米廖夫，楚科夫斯基[②] 和沃伦斯基。

起初，在涅瓦街的《世界文学》杂志社的接待室，人声嘈杂，拥挤不堪。勃洛克从人群里挤过去，有些异样地、坚定地举着手，能够听见他喊出的每一个音节："尼古拉·斯捷潘诺维奇[③]！"，"费多尔·德米特里耶维奇！"，"阿列克塞·马克西莫维奇[④]！"

当时高尔基正迷恋着勃洛克——他每时都必须迷恋上某个人或某一物："瞧这人！没说的！恭请！"高尔基在《世界文学》杂志会议上听过勃洛克的演讲，从此眼中别无他人了。

还不清楚，在这飞驰锁紧了的铁甲船里我们要开什么会，或许，勃洛克还没被一个接一个的会议累着，但是他暂时还没有像后来那样感到疲倦、毫无希望，他从锚上取下不只高尔基

① 穆伊热利，1880～1924年，俄罗斯作家，著有中短篇小说多部。
② 楚科夫斯基，1882～1969年，俄罗斯作家、文艺学家。
③ 古米廖夫的名和父称。
④ 高尔基的名和父称。

一个人的厚厚的书卷。

春天的一个傍晚，在一私人住宅里开会。高尔基、巴丘什科夫、布劳恩、古米廖夫、列米佐夫、吉泽季、奥尔登堡、楚科夫斯基、沃伦斯基、伊万诺夫-拉祖莫尼克、莱温松、吉洪诺夫、还有其他什么人，来了很多人……只有勃洛克一个人演讲，他做的是论人道主义危机的报告。

我清楚地记得，勃洛克站在高处，站在讲台上，虽然我知道那儿并没有什么讲台，然而，勃洛克还是站在高处，跟大家隔开。我还记得，能立刻感到他与其他人之间竖起了一堵墙，墙外别无他人，只有他一人能听到火灾、烟雾、自然灾害的野蛮的音乐。

之后，在旁边屋子里，壁炉里的火苗渐渐地暗下来，勃洛克在火炉旁眉头紧锁，在快熄了的火苗里目不转睛地搜寻着什么，午夜那激烈的争论，从远处、从墙外面传来勃洛克疲惫、冷漠的回答……

似乎，人道主义危机这一问题是从海涅[①]思想中分离出来的；勃洛克在《世界文学》杂志社负责审定有关海涅的文稿，他极为认真地埋头于对海涅的研究工作。曾记得一平日的闲聊，勃洛克说："报酬？这哪有什么报酬？昨天，两个小时我翻译了二十行。昨晚我房间里点着炉子很暖和，字斟句酌的翻译非常之难。"

---

① 海涅，1797～1856年，德国诗人和政论家，抒情和政治诗篇的巨匠。

他任何事都是“实实在在”地做，可是他总是感到，时时刻刻都感受到，所做的一切事与愿违。

在大厅里我看到，他站在窗旁与古米廖夫在一起。天空中映着霞光，却感到寒冷、郁闷。与往常一样，古米廖夫满怀激情地谈着他的宏伟蓝图，而勃洛克若有所思地望着窗外：“为什么给我们报酬，我们应该做，但没有做啊？”

进行过短暂的交谈。

记得，我们在这金属监牢的外面谈了一分钟，在监牢里他的脸在我面前一晃而过，他艰难、痛苦地在自己身上找到了什么。这是我和勃洛克之间第一次没有隔阂的交谈。我知晓了结果，于是说："您与一年前相比大不一样。您变了。"

他答道："是的，我自己也感觉到，我在变。"

彼得堡，街上打扫得干干净净，空无一人，商店的门、窗被挡板封着，到处是废墟，房子被拆掉当柴烧了，火炉的砖架子裸露着。衣服的翻袖口已被磨烂，衣领竖了起来，绗过的棉袄，高领针织毛衣，毛衣中裹着——勃洛克，他极力地试图跨越贫困和一些新的、瞬间的、短暂的念头，越过各种新的会议，奔波于一个接一个的会议之中。

深夜，在《世界文学》编辑部的一个房间里，在三个或许四个会议之后，饭厅里，绿灯罩下吊着一盏灯，大家的脸都在阴影里。门左边是砌着瓷砖的火炕，火炕上、火炕旁散坐着勃洛克、古米廖夫、楚科夫斯基、列尔涅尔、我，而格尔热宾从这一角跑到另一角。

自来水管儿难以修好，房子难以建好，但是巴比伦通天塔① 却可轻易建成。我们就建起了一座巴比伦塔：我们计划

---

① 圣经中说，洪水灭世后有些人企图再建巴比伦市和一座柱形通天塔，上帝见人们如此胆大妄为，便搅乱了他们的语言，从此人们之间语言不通；同时，上帝把人们分散于世界各地。

出版俄国文学丛刊——从冯维辛① 至今,共100卷!

我们勉勉强强露出笑容,感到要有信心,或者想有信心。而勃洛克比谁都有信心,像往常,像对其他事情一样他要"实实在在"建起这座塔。

在形形色色、变化莫测的大千世界里应善于发现规律,掌握节奏。勃洛克就具有其他人所没有的敏锐的目光及灵敏的听力。俄国文学之巴比伦塔就是要根据他的计划建造,格尔热宾出版社的什么地方还保留着他编定的100卷丛书的目录,在他死后发现其自传的手稿中还有这样的内容:"1919年11月,制定百卷丛书目录。"假如巴比伦塔有那么一天能建成,定将是勃洛克的纪念碑之一,因为他是那么认真、准确地做出这一选择。

在饥寒交迫、伤寒流行的彼得堡文化、教育传染病流行起来。文学,它不是教育,然而诗人和作家都成了讲师。曾出现过奇特的货币单位——口粮,用诗或长篇小说换来的口粮,作为讲课的报酬。

这一时期勃洛克生活很艰难,他对这种交换不在行。记得他曾说过:"我真羡慕你们大家,你们会说,在哪儿都可以讲课,而我不会,我只能靠写作为生。"

---

① 冯维辛,1744/45~1792年,俄罗斯作家,具启蒙思想。俄罗斯社会喜剧的创始人,代表作为喜剧《旅长》(1770年)和《纨绔少年》(1782年)。

不过,这流行病还是传染给了他。历史剧目组委会成立了,这又是巴比伦塔之一:通过系列的、不多也不少的历史剧目的讲解,介绍全世界的历史。这是高尔基想出来的主意,同时被吸引到会议桌旁的还是那些人:勃洛克、古米廖夫、楚科夫斯基、奥尔登堡、我,另外还有——休科和拉夫连季耶夫。

我记得勃洛克从一开始对此就不太相信,他曾说道:"不能把艺术引入科学。"

然而,他还是像往常一样"实实在在"地做了。这当然不是什么讲座,而是创作的代用品,我们对代用品再熟悉不过了:吃的是马铃薯皮烙的饼,喝的是以水代酒,而勃洛克执著地试图将白水变成美酒。

其中一次初期的会议,在剧院一宏伟的皮衣贮存间进行。

勃洛克读了他写的历史剧的剧本,我不知道这剧本是否保存了下来,但我知道,这个剧本没有写完。这个剧本描写的是勃洛克喜欢的中世纪题材,骑士、女人、少年侍从、流浪歌手。我还记得剧院经理看完这个剧本后,微微地耸了耸肩。因此,剧本被勃洛克藏了起来。

勃洛克为组委会写了几部剧本。人们问他:"亚历山大·亚历山德罗维奇[①],您什么时候把剧本拿出来?"

他总是回答:"哪能那么快!这不,我们楼上的所有人都得搬走,我正为此忙碌,找住处,但还是想方设法能留在那儿。

---

① 勃洛克的名和父称。

昨天我带着高尔基的信去了趟斯莫尔尼宫[①],明天还得去区办事处。”

或者答曰:“唉,剧本呀!这不,我今天整个早晨都在给窗户刷油漆,明天还要刷另两个屋子的窗户,干得很慢,我不会……”。

房子保住了,窗户也涂完了油漆,他开始构思剧本了。

“我还不知道,是选取很合我意的库利科沃与鞑靼人的会战[②] 这一题材,还是选另一题目《特里斯丹和绮瑟》[③]。”

他说,他已经为《特里斯丹》写了个提纲,忽然又决定写反映埃及生活的《拉姆泽思》——这差不多是他最后写出的一部作品。

人们读了《拉姆泽思》,提出了一些意见。勃洛克调侃道:“我本来就是将马斯伯乐[④] 的作品改写了一下。这与我不相干。”

我们自己的剧院曾向组委会保证过,可是无法取暖——没有木柴。我们的剧目转到民众之家,又从民众之家换到瓦

---

① 斯莫尔尼宫是彼得堡具有革命历史意义的建筑古迹。作者所描写的时期为彼得格勒苏维埃和彼得格勒革命军事委员会的所在地。

② 1380年9月8日,德米特里·顿斯科伊统率的俄军与马迈领导的蒙古鞑靼军在库利科沃原野上进行了会战,战役以蒙军大败告终,为俄罗斯和其他各族人民摆脱蒙古鞑靼人的压迫奠定了基础。

③ 法国骑士小说,叙述骑士特里斯丹和康沃尔郡主绮瑟之间的爱情悲剧,反映感情与道义之间的冲突。

④ 马斯伯乐,1846~1916年,法国古埃及学家。

西里岛[①]剧院,《拉姆泽思》就是在瓦西里岛剧院演出的……

我偶然得知这一情况,就告诉了勃洛克。勃洛克冷冷一笑,显得不太高兴:“最好让他们别演。”

而组委会对《拉姆泽思》和我们编写的其他剧目的演出加以 vetol,[②]我们的巴比伦塔坍塌了。

1921年的春天,组委会后期的一次会议上,窗户敞开着,有轨电车的轰隆声,在已干爽了的人行道上玩耍的孩子们的叫喊声传进了屋内。不知为什么,突然间一切都那么可笑。勃洛克、古米廖夫和我烟都抽没了,古米廖夫不知从谁那儿弄到了一些,在桌子下边分给我们。我却发现,勃洛克太阳穴上的某种阴影消失了,像学生在课堂上不出声地窃笑,笑得嘴唇直颤动。他似乎读了一部什么怪诞的剧本,其中的每一句话都令他忍俊不禁,他甚至被自己的笑所感染。

这是一极罕见的情形,这么多年来我见到的勃洛克,头一次显得那么年轻。也许,这是我最后一次见到勃洛克。

之后,我们一起来到了涅瓦街,我记得格外清楚,就像烙在脑海里一样:在尼古拉耶夫火车站的左边,我们见到乌云遮住了太阳,可是太阳还隐约可见,在乌云后放射出万丈光芒。

---

① 瓦西里岛位于圣彼得堡市,方圆105公顷,为涅瓦河三角洲最大的岛,是该市的历史区,岛内建有国立圣彼得堡大学、国立列宾美术学院以及诸多的博物馆、陈列馆、交易所大楼、船头型装饰圆柱等建筑群。

② 法语,意为“否决、不同意、反对”。

“真想写呀，”勃洛克开口说：“现在这种念头从没有过。也许，的确该坐下来，歇歇了……”

我们在花园路等有轨电车，车一直没来，乌云在天上缓缓移动，遮住了太阳，天空就像一块灰石板。不知何故，我们聊起了冬天，谈起了彼得堡穴居的冬天，说起了我们像野兽一样，知道夏天、太阳、冬天，讲到了他一场大病之后行走变得很困难。

我们头上——密布的乌云，如同一块灰石板，在他太阳穴处又见到了那熟悉的隐约可见的阴影。我在想：不，他不能休息，他不能坐下来。太阳只是暂时被乌云遮住。

最后这三年，每天我几乎都是与勃洛克匆匆忙忙地、短暂地见面，在有轨电车里相遇。也许，我在1920年夏季与他更近，更从容不迫。当时我与他一道编一部剧本《里拉》并在大歌剧院排练。我记得排练时，大厅里光线昏暗，人声嘈杂，就像大厅长了嘴巴把所有的声音都吸过来一样。在舞台前，导演办公桌后面，或者在第一排座位上，我的右边晃动着勃洛克的侧影。舞台上同一个出场需连续五六次，但这五六次均被否定了，枪毙了。我看到勃洛克不耐烦地扭动着脑袋，好像衣领跟他捣乱。他之所以那样，是因为舞台上一句错误的台词或动作。

某一出场刚一结束，一黑影便从舞台左边阶梯上下来，勉强地爬到勃洛克面前，问道：“亚历山大·亚历山德罗维奇，怎么样，可以了吧？”

给人的印象是，昏暗的、空荡荡的大厅对演员来说是满满的，只有一个观众——亚历山大·亚历山德罗维奇，他那平静、慢条斯理的话语听起来非常固执、任性。

“亚历山大·亚历山德罗维奇，我们问心无愧地说，”有一次，记得是导演拉夫连季耶夫对我们说，“我们把每句话练得都像背公式一样准确。”后来我不只一次在剧院里听人讲这句话。

最后几次都是有布景、道具，穿着戏服的彩排，都到夜里两点或三点钟才结束。勃洛克总是坚持到最后，越晚，他越有精神，话也就越多——真是个夜猫子。

“您这样不累吗？”我问他。

他回答说：“不，我喜欢戏剧、侧幕，还有这昏暗的大厅，我很适于演剧。”

一次后期的夜间排练，忽然，大家忍无可忍了，决定放弃挖掉格洛斯泰尔眼睛那场戏。记得当时勃洛克坚持要保留剜去眼睛的情节，他说：“我们描写的时代，是 16 世纪……我们能够看到那个时代残酷的东西……”

早晨排练之后，我们经常一起从剧院走到莫哈夫街。我们的谈话已被忘却，在记忆中变得模糊起来，像是被汹涌的波涛抛向堤岸，变成了记忆的碎片。但是如果仔细回想，就会发现，这些谈话内容在记忆中还是一个整体，完整无缺。

我清楚地忆起：我们站在有轨车厢里，紧紧攥住车厢中的皮吊带。人们互相推挤着，摩肩接踵。在这拥挤的同时，某个有趣的话题也结束了。

“……您有时感没感觉到:你是以旁观者的身份观察自己,很明显你袖手旁观,在房间的另一角望着自己——看到的不是自己,而是别的什么东西?”

停了一会儿,他双眼凝视着远方,答道:“是的,有时候是这样,我这一生中大概有三次,现在再不会那样了……现在我什么都不会有了……”在他的嘴角隐约可觉察到一丝苦楚。

我们沿着巴谢因街走着,去哪儿,已记不得了。勃洛克戴着他那顶鸭舌帽,猛地冒出一句与正谈的话题毫不相干的话,而且前言不搭后语。

“喘不上气来,真闷,也许,我病了。”

也许是那天,也可能是第二天,我们进行了一次长谈,他言词辛辣、激烈,谈到当前死气沉沉的现象,也谈到了谎言。

他显得郁郁寡欢,之后,不是对我而像是对自己坚定地说:“不过,还是有真理的,真理无处不在。仇恨的爱,看来,如果谈到俄国,谈到我对它的态度,这再准确不过了。”

一次会议上,我手里拿了一本英语杂志,我看到杂志里一篇论勃洛克的《十二个》译文的文章,标题为《布尔什维克的史诗》。我把这篇文章拿给勃洛克看,他冷冷一笑。

后来我们谈起了布尔什维克主义。

“无论是莫斯科,还是彼得堡都没有布尔什维克主义和革命,真正的、俄罗斯的、虔诚的布尔什维克主义在俄国的偏僻地方,也许,在农村。对,大概在那里……”

他说起话来总是慢条斯理,清脆响亮,沉着冷静。只有两三次,在那洪亮的声音里我听到了尖锐的锋芒,同时看到,他

极力约束着自己，以免失控。

有一次，他也是这样谈论马克思主义。另一次，他刚刚看完司徒卢威[①] 国外版的《俄国思想》，我极少听到他竟能说出那么粗野的字眼。

"他们懂什么？整日坐在那儿，只会像狗一样狂叫。"

就此他还给作协的《文学报》写了一篇犀利的文章。

这是1921年的4月，是他最后一次去莫斯科之前的事。

勃洛克来自涅瓦河，出自白夜的雾霭，青铜骑士。五光十色、肉欲横流的莫斯科对他来说很生疏，而他对莫斯科来讲也很陌生，1921年5月他在莫斯科的讲座就证明了这一点。

他最后一次令人伤感的光辉成就是在彼得堡，4月的白夜。

记得，他含嘲笑意味地讲到，不允许他参加晚会的原因是投机倒把，哄抬物价。最后还是同意了。偌大个剧场（大剧院）挤满了人，昏暗中人们悄声低语，到处都是女人，人山人海，拥向舞台。楚科夫斯基用倦怠的语调介绍勃洛克。稍后，台上被照亮，勃洛克从舞台后走出来。他面色苍白，一脸倦容，他四下寻视，有一分钟还没拿定主意站哪儿合适，最后站在了讲台一侧。在寂静之中他开始朗诵歌颂俄国的诗章，语

---

① 司徒卢威，1870～1944年，俄罗斯经济学家、哲学家、历史学家、政论家。"合法马克思主义"理论家，立宪民主党领导人之一，《解放》杂志和《俄国思想》杂志编辑。

调平平淡淡,很单调,就像是从遥远的地方传来的。只是当朗诵快要结束时,在鼓掌欢呼之后,才有了那慷慨激昂的一瞬,达到最后的高潮。

勃洛克参加的这最后一次晚会有些悲哀、凄凉、令人感伤的隆重。记得从后面传来听众的声音:"这有点儿像悼词!"

这的确是彼得堡给勃洛克的悼词,对彼得堡来说,勃洛克从歌剧院的舞台上直接走出了那堵城墙,死亡就沿着城墙上的蓝色雉堞徘徊;在那个4月的白夜,彼得堡最后一次见到勃洛克。

开会的时候,每个人都有习惯的位置。这就是勃洛克的椅子,在边上,紧靠窗户,现在它空着:勃洛克病了。还是冬天的时候,从1月起这把椅子就这么空着。卧病一个月后,勃洛克又像先前一样回来了,不过不同的是,他患上了严重的风湿病,都因他住着冰冷的房子,现在彼得堡谁还不是这样呢?谁也没想到,这普通的、平常的病已对他的心脏构成致命的打击。人们知道以后,颇感意外。的确如此,只有一种可能可以挽救他的生命——立刻送往国外的医院治疗。

我们这些人在他患病的三个月里谁也没见到他,人们打扰他,甚至熟识的东西也妨碍他,他不想与任何人交谈,只想独处。无论如何他也不能割舍既憎恨又热爱着的俄国,因此,他不同意到芬兰的医院治疗,他尚不清楚,留在这里对于他就意味着死亡。即使这样,他也决不在任何请求或要求的文件上签字。作协理事会(在6月份)给莫斯科写了一封信,请求

允许勃洛克出国治疗。

当时高尔基在莫斯科。高尔基拿着这份申请报告奔波于各级机关部门。传来消息说,已经答应,很快放他出国。但勃洛克病情加剧,他总是感到气不足,喘不上气来。人们纷纷前来探望,叹息道:"坐在隔壁房间里,一听到他喘得上气不接下气,就感到很难受。"

我们开了个会,大家排上队,一个接一个连在有轨电车踏板上(以示声援);勃洛克病情更重了;高尔基在莫斯科各级机关奔走。终于,8 月 3 日还是 4 日莫斯科来了通知:勃洛克可以出国治疗。

8 月 7 日那天早晨,狂风怒号,霪雨霏霏,这是一个星期天。11 点时,电话铃响了起来,"阿尔卡诺斯特"医院打来的:亚历山大·亚历山德罗维奇逝世了。

我记得我当时震惊、悲痛,对一切,对所有人,对自己感到愤怒:这是我们的错,我们大家的错。我们是写了,说了,但是为了挽救勃洛克的生命,我们应该拼命呐喊,用拳头砸。

记得,我实在无法忍受,给高尔基打了电话:"勃洛克死了,为此我们所有的人都不能原谅。"

8 月 10 日,晴空万里,烈日当空。蓝蓝的神香烟雾弥漫了拥挤的房间。那陌生的、长长的、长满凌乱胡须的面庞,如同堂吉诃德的脸。感觉轻松了些,因为这不是勃洛克,今天安葬的不是勃洛克。

沿着狭窄、转着弯儿的脏兮兮的楼梯,人们将棺木抬了出

来，穿过院子，在外面大门口是涌动的人群。这是那些4月白夜在歌剧院门口等候勃洛克的观众，在彼得堡为文学而留下来的人。只有这时才能看到，剩下的太少了。斯摩棱斯克公墓的教堂挤得水泄不通，斜射的阳光照在教堂的圆顶上，一切都在慢慢地下降。一位不相识的姑娘奋力挤过人群，走到灵柩前，吻了一下发黄的手，悄然离去。

终于，我们抬着勃洛克留下的、陌生的、沉重的遗体，在阳光下，沿着狭窄的林荫路默默地走着，就像勃洛克这些年沉默不语一样，大地也默默地吞噬了勃洛克。

1921年

马·高尔基

刘喜民　译

高尔基和彼什科夫曾经生活在一起。命运有血有肉地、密不可分地将他们联系在一起。他们非常相像,但毕竟不完全一样。有时他们争论不休,甚至吵了起来,之后又和好如初,走在一起,只是不久前他们才各奔东西:1936年6月阿列克塞·彼什科夫谢世而去,马克西姆·高尔基仍然活着。这位长着俄罗斯工人最普通的面孔,姓朴实的“彼什科夫”的人正是那位为自己选择了“高尔基”为笔名的人。

这两个人我都熟悉。但我认为没有必要去谈论作家高尔基,他的书是他最好的写照;在此我想追忆的是一位有着非常善良的心肠和不平凡经历的人。

许多著名的作家缺少生活阅历,他们只是作为天才的观察家,成为生活的匆匆过客。例如:高尔基同时代人,最完美的俄语语言大师之一的安东·契诃夫就是这样一位作家。高尔基从不可能只是一位观众,他总是深入事件的中心,乐于参与。他精力充沛,这种旺盛的精力溢于其作品的字里行间并在生活中表现出来。他人生的本身就是一部书,一部引人入胜的长篇小说。

我要提的是，这部长篇应在那风景如画，极具象征性的布景中展开。

在高高的河岸上，古老的克里姆林宫护墙犬牙交错，教堂上金色的十字架和圆顶鳞次栉比。向下，河畔上仓库、货栈、码头、商店一望无际，“这里每年夏季举办著名的俄国商品交易会”。交易会上纵酒狂欢，成交数百万，在此，亚洲人的长袍与俄罗斯商人的长襟礼服混杂在了一起。最终，在对岸——欧洲部分——工厂烟囱林立，火车铁炉火更红，船体铁骨铮铮。

这座16世纪俄国和20世纪俄国共存的城市就是高尔基的故乡——下诺夫戈罗德。这条河——高尔基在这河岸边长大——就是伏尔加河。伏尔加河曾孕育出传奇式的俄罗斯起义者拉辛和普加乔夫，伏尔加河，俄罗斯纤夫为其编出那么多的歌曲。高尔基与伏尔加河有着千丝万缕的联系，他的外祖父曾是这里的纤夫。

这是位美国式俄罗斯人 self made man① 的代表：他是从当纤夫开始谋生，后来成了三家砖厂和几栋房屋的业主。高尔基的童年就是在这个吝啬又严厉的老头家里度过的。高尔基的童年颇为短暂：八岁时小小的他就被送到鞋匠那儿当学徒，被抛进生活的污浊河水中任其沉浮。这就是他外祖父选择的教育方式。

接踵而来的是令人眼花缭乱的活动地点的变换，离奇的

① 意为自我实现者，靠个人奋斗而发家的人。

遭遇，职业的变更，高尔基的经历同杰克·伦敦[1]，甚至可以说与20世纪传入俄国的弗朗索瓦·维雍[2] 颇为相似。高尔基在船上给伙夫做过帮手，高尔基卖过圣像（何等的讽刺），高尔基拾过破烂，高尔基卖过面包，高尔基做过搬运工，高尔基当过渔夫。伏尔加河、里海、阿斯特拉罕、日古廖夫斯克山脉、莫兹多克草原、喀山，后来还有顿河、乌克兰比萨拉比亚、多瑙河、黑海、克里木、库班、高加索山脉，所有这些地方他都与那些无家可归、快乐的流浪汉们结伴徒步到过。他们曾在草原的篝火旁，在被人遗弃的房子里，在扣过来的小船里过夜。途中有过多少变故、相遇、友谊、打架以及深夜里推心置腹的倾吐！对于未来的作家这是多么丰富的素材呀！对于未来的革命家这又是多么好的一所学校啊！

他是受俄国大学生的影响献身革命者组织的，当时，对于大学生们来说，造反如同他们戴的蓝帽子，是神圣的传统和必需品。这一"献身"发生在喀山，高尔基就是在那儿与一位职业革命家相遇的，之后谱写出《走向人间》的经典的一章：高尔基到了农村，在那儿的一个食品杂货店里当店员。当然，无论是"店员"还是"店主"，这都是为了在农民中间进行宣传活动的秘密伪装。宣传对象显然选得不成功：一天深夜，农民放火烧掉了我们秘密活动者的房子，人们好不容易才从火海中逃出。也许这一夜促使高尔基开始嫌恶农村，讨厌乡下人，从而

① 杰克·伦敦，1876～1916年，美国作家。

② 弗朗索瓦·维雍，1431/32～？，法国诗人。

确定了高尔基面向城市,面向城市无产者的道路。

几年之后,这位浪漫的流浪汉出版了一部短篇小说集。惊叹不已的读者面前不仅展现出一个在那之前神秘的"流浪汉"世界,而且昭示了这些社会弃儿整套的无政府主义哲学体系。证件上曾填写的"油漆车间工人阿列克塞·彼什科夫"变成了"马克西姆·高尔基",他随之成为俄国最有声望的作家之一,特别是在左翼青年和知识分子中间。

现在,大胆地冒险和平静地享受荣誉似乎可能被人忘却,但是,不甘寂寞的纤夫的热血为此更加灼热:就在作家高尔基的书问世的那一年,革命者彼什科夫被宪兵逮捕,解往"罪之地"梯弗里斯①,在那儿被关进梅捷赫城堡②。囚禁很快就结束了,高尔基获释……不久又被关进下诺夫哥罗德监狱,接着又被发配到偏僻的农村。

在当时俄国知识分子的对立情绪下,彼什科夫的这些厄运只会有助于高尔基声誉异常迅速地扩大,30多岁他就当选为皇家科学院院士。一个革命者,曾经是无业游民——如今的皇家科学院院士? 这是前所未有的奇闻! 根据沙皇尼古拉二世的命令,推选被废止,在科学院的报告上,尼古拉二世写下自己的批语:"绝无仅有!"。

不能否认这位陛下的先见之明,几年之后,在1905年的

---

① 即第比利斯市1845~1936年间的正式名称。

② 梅捷赫城堡位于第比利斯市,自5世纪起,就是格鲁吉亚君主的城堡和王府。19世纪末20世纪初为政治犯监狱。

第一次俄国革命期间，高尔基被关进了彼得堡罗要塞① 的单人囚房。把院士囚禁起来，这未免有些不妥当。

高尔基生活长卷中以下的章节均发生在国外，他成了政治侨民，他与俄国，与他热爱的伏尔加河的联系被切断了，直到 1917 年革命前夕，他才有机会回到祖国。

第一次世界大战期间我在英国呆了近两年，我是作为工程师被派到那里制造俄国政府定购的破冰船。直到 1917 年秋，我才回到彼得堡，在那儿，我第一次见到高尔基，也就是说，我同时迎接了革命和见到了高尔基。因此，在我的记忆中，高尔基的形象与革命后的、新的俄国紧紧联系在一起。

白色的小房间——《年鉴》月刊杂志编辑办公室。彼得堡秋日的傍晚。街上不知哪儿传来枪声。显然，对于编辑来说这种伴奏曲已司空见惯了，且丝毫不影响我们热烈的交谈。

这位编辑就是高尔基，然而话题绝不是文学方面的，有关我的短篇小说的问题，事情已经解决了，高尔基喜欢它，已拿去排版了。我们谈的都是我造的破冰船，其技术性能，以及有关我的船舶建造讲座……"见鬼！上帝保佑，我真羡慕您。我要是那样都死得过了——我对数学一窍不通。惭愧，真惭愧！"

高尔基是一辈子只上过半年小学的自学成才者，他一生

---

① 彼得堡罗要塞位于圣彼得堡市格勒扎亚奇岛上，1703 年 5 月 16 日由彼得一世奠基，曾为特别严格的政治监狱，现为革命历史博物馆。

从未停止过学习,见多识广。然而他对自己不了解的东西那种孩童般恭敬的态度,的确令人感动。这一特点我在他身上多次发现。

窗外的枪声渐近了。我不禁想起德国齐柏林[1]飞艇和飞机袭击英国的那一幕,记起了为了对付空袭采用的方法的传闻。对于高尔基来说,这又是他不知晓的,当然也是他应当了解的新东西。但是,拿着信件和校样的女秘书已经不止一次地向门内张望了,“我说,若您能等我一会儿,去我那儿吃顿饭,怎么样?”高尔基向我提议。

他住在彼得堡一幢房子的顶层,从窗口可以看见右面不远处彼得保罗要塞的灰墙和金色的尖顶……

两位主人,高尔基和他的第二个妻子 M.Φ. 安德列耶娃,她曾是莫斯科艺术剧院的演员。可是,在桌旁就座的客人绝不少于 10—12 位。后来我无不惊奇地了解到,有一些人在高尔基家当“食客”已经有些年头了——就像俄国地主家的景象。

每当高尔基与他新结识的,在某方面令其感兴趣的人打交道时,他会像女人一样令人着迷。他为此要做的也不多,只

上彼什科夫关于那些人的讲述要比高尔基书中写的强得多。

过了三个星期或者是一个月，又传来了零星的枪声，这种我第一次与高尔基会面时伴奏曲般的枪声变成了机关枪的哒哒声和低沉的炮击声——彼得堡发生了巷战，这就是十月革命。俄国这条巨轮被暴风雨吹离了堤岸不知飘向何方，任何人，就连船长在内也无从知晓，这条船是否将被撞得粉碎，还是停靠在某一无人知道的大陆。

一天早晨，我坐在高尔基放满书架的办公室里，向他讲着我那些天一部长篇幻想小说的构思。故事的地点在正进行星际旅行的同温层飞机里；在离旅行目的地不远处发生了空难，星际飞船开始急剧坠落。然而坠落到地面需要一年半的时间！起初我的主人公们自然是张皇失措，可后来他们表现得怎样呢？“怎么样，您想让我告诉您吗？”高尔基狡黠地动了动胡子，“一星期之后，他们开始非常平静地刮胡子、写书，概括地说他们就好像至少还可以活 20 年那样生活。上帝保佑，就应是这样，要坚信我们不会完蛋，否则我们的事业毫无希望。”

他的确坚信不疑。

作家高尔基勇于自我牺牲：有几年他成为一名非正式的文化部长，为使忍饥挨饿的知识分子脱离苦海，他变成了社会工作的组织者。这些工作就像建造巴比伦塔，需数十年时间：组建世界文学出版社——在于出版各个时期和各民族经典作品的俄文译本；组建“历史剧目委员会”——在于最恰当地将世界历史上的所有最重大的事件改变成剧本；成立“艺术之

家”——为了把各种艺术形式的活动家团结起来;成立“学者之家”——在于联合所有的学者……

当时在首都已经没有了粮食,停电、电车停运,笼罩着世界末日的气氛。——这种想法从好的方面讲似乎是乌托邦似的念头,但是高尔基相信它们(“应该相信”),并以自己的信念来感化持怀疑态度的彼得堡人,学者、科学院院士、诗人、教授、翻译工作者、剧作家……他们开始在高尔基创建的各个机构里工作,且乐此不疲。

我在三四个这种机构的领导中心工作过,所有这些地方高尔基一成不变地任主席,这样我得以经常与他会面。记得我不止一次地惊异地向自己提出一个问题:这个人一天到底有多少个小时?他常年咳嗽,胡须被烟熏成红褐色,结核几乎吞掉了他半条命,他哪儿来的力量去应付这一切?有一次,就这一问题我问他,他表情神秘地把我领到食品柜前,从里面取出一个深色的小瓶,说这是奇效的中国人参酒,是他的一个崇拜者从满洲里带来的。这人参就是他的信念,这种说法不是更正确吗?

还有一些事在我的记忆里挥之不去,就是他在主持教授和科学院院士会议时的沉稳和自信。旁人从不会想到,这位随意地引经据典说出名字和时间的人(他记忆力非常好)曾是个流浪汉,自学成才者。他惟一与别人不同的,委婉地说就是他说外国名字和外语单词时那独特的发音,其实他任何一门外国语都不懂。

高尔基的众多想法之一是出版从契诃夫开始的100卷俄国作家优秀作品选。我之所以提及这些相对而言微不足道的小事，是因为它给我提供了成为一些非同寻常情况见证人的机会，见识了作为批评家的高尔基……

那一时期，高尔基周围不乏阿谀奉承之士。其中一人在“100卷”编辑部会议上热情地列举高尔基的作品，对每一部作品极尽赞誉之词。高尔基向下望着，生气地扯着胡子。当这位谄媚者提到他的一部早期作品——著名的散文诗《海燕》时，高尔基打断了他的话：“您大概在开玩笑吧。我甚至一想到这篇东西就难为情，这是一篇非常糟糕的东西。”在提到高尔基的几部剧作时，一些人又开始大加恭维。高尔基又插言道：“对不起，先生们，你们谈到的这位作者——是个蹩脚的剧作家：除了一部剧作《在底层》，其他所有作品，我认为，不值一提……”

再晚些时候我遇到类似的另一件事，并且非常逗乐。一位非常放肆的“无产者”派的青年作者在高尔基家做客。高尔基问他现在写些什么，客人回答说，一部3卷集的长篇小说刚开个头，但现在放弃了：“在我们这个日新月异的时代，只有那些白痴才写3卷集的长篇小说。”高尔基冷漠地说：“是啊，您知道……听说，高尔基也在写他的《克里姆·萨姆金》第3卷……”

年轻的作者恨不得地下有个缝钻进去。然而，从高尔基那玩笑的语气中流露出他已敏感地意识到，自己最后一部巨篇不令人满意。

高尔基记叙的列夫·托尔斯泰回忆录堪称是他革命后写得最好的一部作品。对我来说这部作品难以忘怀,是因为它向我开启了高尔基心灵深处的一扇门,那心灵深处我们羞于让旁人进入。

在彼得堡曾举办过一次文学晚会,"最引人注目的"节目就是高尔基朗诵当时尚未发表的托尔斯泰回忆录。又高又瘦,有些驼背的他站在舞台上,为便于朗诵他戴上了眼镜,他一下子显得老了10岁。从第一排我坐的位子上能看清他的一举一动。当他朗诵回忆录快结束时,开始出现了很怪的情形:他似乎不再透过眼镜看稿,说话直打奔儿,时而还停下来。后来他摘掉了眼镜,这时才看清楚,他流泪了。他出声地抽噎着,还含糊地说了句:"对不起……"就走出大厅到隔壁的一间屋子里。这不是作家,不是老革命家高尔基,而是一位不能平静地谈及他人之死的普普通通的人。

我深知,在俄国,特别是在彼得堡很多人怀着感激的心情回忆作为一个人的高尔基,甚至有几十人的生命和自由多亏他的挽救。

众所周知,高尔基与列宁有着深厚的友谊,与其他革命领袖们结交也很密切。当革命转升为恐怖,高尔基成了受理上诉的最高一级,也是人们最后的一线希望,被捕者的妻子和母亲纷纷去找他。他写信,打电话叫骂,在最严峻的情况下亲自出马去莫斯科,找列宁。而他的说情往往是以碰壁而告结束。

有一次,我也不得不为我们一位落入契卡① 之手的熟人求助于高尔基。从莫斯科回来后,高尔基一边生气地大口吐着烟,一边讲起由于插手说情他受到列宁的斥责:"您该知道,政治——向来是肮脏的事情,您最好不要过问这些事。"

可是高尔基却继续"过问"。

我感到当时的恐怖政治是高尔基与布尔什维克一时不和以至出国的主要原因之一。

在他出国前不久,我从莫斯科回彼得堡碰巧与高尔基在同一车厢。已是深夜了,全车厢的人都已入睡。我们久久地站在走廊上,一面望着漆黑的窗外掠过的光点,一面交谈,谈的是几个月前被处决的俄罗斯大诗人古米廖夫。虽然这是一位无论在政治上,还是在文学方面与高尔基迥异的人,但高尔基仍然为了解救他而竭尽全力。据高尔基讲,他在莫斯科已经得到保全古米廖夫生命的允诺,但彼得堡当局不知如何得知了这一情况,便立即执行了判决。我从来未见过高尔基像这天夜里那样愤恨不已。

过了大约一年半,在我度夏的一个偏僻的俄罗斯乡村,我偶然得到一份外省党报,报上印有一黑体字标题:"高尔基死了!"原来标题是一位爱说俏皮话的记者的噱头:这篇文章里谈到高尔基的"政治死亡",当时高尔基在国外对在莫斯科进行的审判社会主义者——革命者(与第二国际有联系的俄罗

① 俄文缩写音译——肃清反革命和怠工特设委员会(1918~1922年)。

斯党)一事发表了书面抗议。

这是高尔基与布尔什维克之间不协调的顶点。而且不仅与布尔什维克,与自己也是如此,因为毫无疑问,除了具有近乎女人柔肠的“彼什科夫”之外,他本人身为布尔什维克。

当革命从残酷无情的毁灭转向建立一新世界时,高尔基回到了俄国。促其出国的原因,想必已被忘掉。在我试图探究其内心世界时,感悟到,现在是“彼什科夫”在思考(确切地说是感受),我听到了这样的回答:“他们——有远大目标,对于我来说,证明这一切是正确的。”

不久前,在一篇关于新俄罗斯长篇小说(《玛丽安娜》)中提到高尔基时,我称其为“Le pape de La Litterature sovietique”①。这里出了一个可笑的印刷错误:误将“pape”(教皇)印成了“popy”(东正教神甫)。由于这奇怪的偶然性,这一印刷错误几乎重温了高尔基对自己开的玩笑:他戏称自己是“文学大祭司”。

我认为,高尔基通过这一次玩笑再正确不过地确定了自己在苏联文学中的地位。当然有不少作者来找高尔基,目的在于“吻教皇的鞋”。对这些虔诚的朝圣者高尔基感到厌烦,总是尽快地把他们打发走。他忿忿地向我讲了这样一位来访者:“他看着我,就像是望着一个浑身挂满奖章的大傻瓜。”当然大多数作家来看他既不是来找挂满文学奖章的他,也不是

① 法文,意为“苏联文学的教皇”。

冲着一位文学权威，只是把他当作一位普通人——不是奔“高尔基”来的，而是来看“彼什科夫”的。

高尔基与彼得堡被称为“谢拉皮翁兄弟”团体的年轻作家间的友谊是在我眼前产生和发展起来的，我跟这一团体曾有着很紧密的联系。该团体创立于彼得堡的“艺术之家”，早在革命时期，高尔基在此创办了一种文学大学(我还曾是该校教师之一)。当这所大学的学生中出了几位有才能的作家之后，高尔基就像一只抱窝的母鸡领着一群鸡雏。在“鸡雏”长大了而且几乎成为新的苏联散文的经典作家后，高尔基仍与他们保持着非常令人感动的关系。

特别有趣的是，这一团体的所有作家在文学关系方面比高尔基要“左”，他们在探索新的形式——绝不是在高尔基的现实主义中探寻新的形式。他们对待高尔基的态度更加说明了，这正是对人的真爱。

对于这一团体以及所有的不是共产党员的苏联作家而只是“同路人”来说，1927—1932 年这些年是最艰难的时期，苏联文学落到了《无产阶级作家》组织(苏联符号语言，称为《拉普》[①])的指挥下(无法找出另一种表达法)。他们主要的才干是党证和纯军人般的坚定。这些精力充沛的青年人担负起对其他作家刻不容缓的“再教育”的重任。不用说，没有任何好结果，一些“被教育者”不再吭声，另一些人的作品中流露出明

---

① “拉普”(РАПП)是俄罗斯无产阶级作家协会(1925～1932 年)的缩写。

显的弄虚作假，甚至于毫不苛求的人听到后都感到刺耳。无伤大雅的笑话流行开来，“同路人”中不满情绪泛滥。

在与高尔基见面时我不只一次谈及此事，他默默地抽着烟，不时咬一下胡须。后来他打断我说：“等着吧。我要为自己记下这段历史。”

很晚，到了 1932 年我才搞清楚“记下这段历史”的意思。这一年 4 月，谁都没有预料到，一场真正的文学变革开始了：政府颁布命令承认“拉普”的活动“阻碍着苏联文学的发展”，该组织被宣布解体。对于高尔基来说这是意料之中的事，我完全相信，这一决定正是他一手策划的，而他采取行动就像一位富有经验的外交家。

这一时期他已不在彼得堡，而是住在莫斯科。在莫斯科许多人都熟知的百万富翁里亚布申斯基的房子归他使用，高尔基只是偶尔来此呆一呆，而大部分时间是在距莫斯科大约 100 公里的别墅中度过的。斯大林也住在那儿附近的别墅里，他开始经常光顾“邻居”高尔基家。两个“邻居”，一个是一成不变地叼着烟斗，另一个老是抽着烟卷，他们与世隔绝，来瓶酒，天南海北一聊就是几个小时……

我以为，如果我说得没错，那么苏联政府政治上许多“过火”问题的纠正以及专制状态逐渐缓解，都是这些友好交谈的结果。高尔基这一作用只有在以后的什么时候会被肯定。

在此我不想讲个中原因，但我意识到，我最好还是出国一段时间。在那个年代，有我这样“异教徒”名声的作家，要想拿

到出国护照并非易事。我请高尔基帮忙周旋。他开始劝我等到春天(1931年):“看着吧,一切都会改变的。”等到春天,什么也没有改变。这样,高尔基才不情愿地同意帮我搞一份出国许可证。

有一天高尔基的秘书打电话给我,说高尔基请我晚上到其别墅去吃晚饭。我非常清晰地记得这异常炎热的日子,莫斯科雷电交加,暴雨倾盆,高尔基的车载着我们被邀请当晚去他那儿的几个人飞驰在水幕之中。

晚餐有着“文学”韵味,桌旁围坐了二十来人。起初高尔基显得很疲乏,一声不吭地坐着。大家喝着葡萄酒,而他面前摆着一杯水,他不能喝酒。后来他却一反常态,给自己满上了一杯,接下来是一杯又一杯地斟,又像是从前的高尔基了。

大雷雨停了下来,我走到别墅那宽大的石头凉台,高尔基随即也到了那里,他对我说:“您护照一事已办妥,但是您如果愿意,可以交回护照不走。”我说一定得走。高尔基皱了下眉,便回到饭厅客人们身边去了。

天色已晚。部分客人留在别墅过夜,其他人——其中有我,要回莫斯科。告别时,高尔基说:“我们何时还能见面?如果不在莫斯科,也许会在意大利吧?如果我去那儿,您可一定来看我!无论如何都要来,再见,啊?”

这是我最后一次见到高尔基。

不过,不久前有一次我和高尔基都缺席的纯文学的会面。在他去世前的一至一个半月,巴黎一家电影公司决定将由我

改编的高尔基的著名剧作《在底层》搬上银幕。高尔基得知了这一消息,马上做了答复。他非常高兴我参与这项工作,同时想看一下被改编的剧本,他等着这一手稿。

要寄的手稿已经准备好了,但无法给他寄出:收件人已与世长辞。

1936年